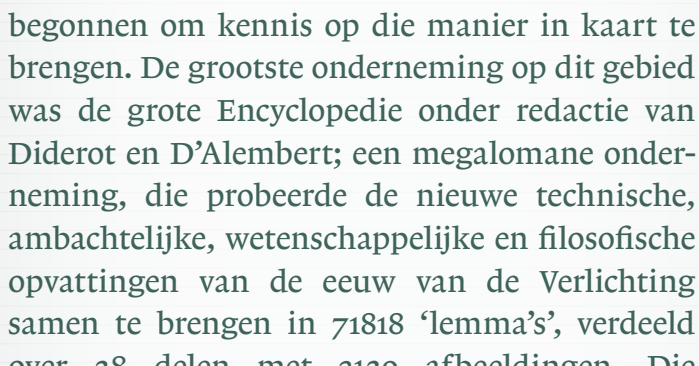


LEMMA: ‘datgene wat wordt aangenomen’



Lemma's ordenen kennis of inzichten rond specifieke, maar arbitraire woorden die in een bepaalde tijd als sleutelbegrip gelden voor een bepaald vakgebied of kennisterrein. Woordenboeken, encyclopedieën -ook Wikipedia- werken ermee sinds we in Europa in de zestiende eeuw begonnen om kennis op die manier in kaart te brengen. De grootste onderneming op dit gebied was de grote Encyclopedie onder redactie van Diderot en D'Alembert; een megalomane onderneming, die probeerde de nieuwe technische, ambachtelijke, wetenschappelijke en filosofische opvattingen van de eeuw van de Verlichting samen te brengen in 71818 'lemma's', verdeeld over 28 delen met 3129 afbeeldingen. Die Encyclopedie vertelde het verhaal van een Godloos universum zonder transcendente norm of waarheid.

LECTORAAT
IMAGE IN CONTEXT

Secretariaat:
Tel. 050 595 1223

Lector: Anke Coumans
a.c.m.coumans@pl.hanze.nl
Tel. 050 595 1259 (di. en woe.)

Academie Minerva
Praediniussingel 59
9711 AG Groningen
Tel. 050 595 1201

hanze.nl/kunstensamenleving
facebook.com/artandsociety
twitter.com/art_society

LEXICON – LECTORAAT IMAGE IN CONTEXT

TAAL EN WERELD, KUNST EN SAMENLEVING

In 1983 verscheen het door de Tsjechisch-Braziliaanse mediatheoreticus Vilem Flusser geschreven boek *Für eine Philosophie der Photographie*. Dit boek opent met een uitweiding over het verschil tussen woorden en beelden. We ‘lezen’ beelden anders dan woorden. Beelden zijn volgens Flusser oppervlakten waarover je je blik kunt laten dwalen. In deze scannende beweging blijft de blik tijdelijk haken aan betekenisvolle onderdelen alvorens verder te verkennen. Zo beweegt de blik zich over een beeld van betekenisvol onderdeel naar betekenisvol onderdeel en steeds kan de blik weer terugkeren naar een element dat al eerder werd opgemerkt. Omdat het ene betekenisvolle onderdeel het andere beïnvloedt, ontstaan er voortdurend nieuwe betekenissen. Beelden hebben in tegenstelling tot woorden geen uitgang, het beeld vangt de blik en houdt hem vast. Daarom noemt Flusser beelden ook magisch. Ze zijn in staat om je de werkelijkheid buiten beeld te doen vergeten. Een beeld heeft geen begin en geen eind, geen ingang en geen uitgang, zoals de taal dat wel heeft. In de taal komt je blik links boven binnen. Je blik wordt lineair geleid van woord naar woord, van zin naar zin en wanneer de tekst ophoudt, verlaat je blik de woorden weer.

Dit is nog redelijk eenvoudig te volgen. Er staat eigenlijk beschreven wat we allemaal bewust of onbewust wel weten. Maar Flusser gaat verder. Hij relateert het verschil tussen woorden en beelden aan hun eigenlijk (semiotische) functie om te helpen ons te oriënteren in de wereld om ons heen. Beide tekensoorten, beeld en taal, kennen hun eigen valkuil. Doordat het beeld de blik kan vangen, wordt het beeld een wereld op zichzelf, en vergeten we een relatie te leggen tussen het beeld en de wereld. Flusser noemt dit idolatrie; de beeldenverering van de katholieke kerk is daar een mooi voorbeeld van. En wellicht zien sommigen van u wel een analogie met de beeldenverering binnen de kunstwereld.

Over de taal schrijft hij, dat taal zo in zichzelf gekeerd kan raken dat het net als het beeld een systeem op zichzelf gaat worden. Bij taal gaat het dan niet om het vangen van de blik, maar om de verwijzingen naar de wereld buiten de taal die verdwijnt. Woorden verwijzen dan alleen nog naar elkaar. Zij bevatten geen beelden meer die de brug met de wereld vormen. Flusser noemt dat textolatry.

Wij spreken dan over jargon of over hermetisch taalgebruik. We treffen dat aan in de wetenschap, maar ook in de kunsttheorie waarin wolken van taal worden opgeroepen, waarbij de werkelijkheid (of het kunstwerk) slechts een aanleiding was. We zien dan dat alleen een kleine club van ingewijden nog kan meepraten omdat ze het naar elkaar verwijzende jargon kunnen hanteren; de rest van de mensheid haakt na een paar alinea's af.

Dit brengt ons bij een van de doelstellingen van het lectoraat *Image in Context* die in de voor u liggende publicatie gestalte krijgt. Het lectoraat wil vanuit haar inbedding in het kenniscentrum Kunst en Samenleving een bijdrage leveren aan het openbreken van hermetische werelden. Het wil taal en beeld weer verbinden aan de wereld om ons heen. Die verbinding helpt ons om in het begin van die ingewikkelde 21 e eeuw onze ankerpunten te vinden. *Image in Context* betekent niet dat alle kunst direct begrijpelijke uitspraken over de werkelijkheid moet gaan doen, maar wel dat er een discours (een geheel van teksten) om de kunsten heen ontstaat, waardoor iedereen van goede wil in staat wordt gesteld om zijn weg te vinden van zijn eigen vaak geprogrammeerde beleving van de wereld naar de kunsten die een andere beleving mogelijk kunnen maken.

In deze publicatie zijn een aantal vrij willekeurige concepten gebundeld die de verbeelding een plaats geven en die niet alleen verbonden wordt met de wereld buiten de taal, maar die ons ook laten zien hoe de taal ons kan helpen om die wereld te doorgronden. Dit alles vanuit het geloof dat taal net als het beeld direct met het artistieke onderzoek verbonden is zolang het maar vergezichten kan openen. Een van de schrijvers van de lemma's uit het lexicon, de als externe aan het lectoraat verbonden filosoof Bibi Straatman, verwoordt het als volgt:

„De taal, als bril of medium waarin ik mij uitdruk, heeft invloed; ik voel mij anders wanneer ik Nederlands spreek in plaats van Limburgs, Gronings, Fries, Frans, Duits, Engels. Ik word door het vocabulaire dat mij ter beschikking staat, en dat ik mij verwerf, een nieuw mens, soms, even. Maar meestal is het bar moeilijk om iets nieuws te zeggen, met al die oude al bestaande woorden. Woorden hebben macht: de automatische associatie tussen woorden is iets dat ik niet in de hand heb.

Soms hebben woorden de kracht om nieuwe werelden te leveren, door woorden op nieuwe manieren te combineren met andere woorden, of te gebruiken in onverwachte contexten. Zo kunnen zich ineens nieuwe vergezichten openen, waardoor we iets nieuws zien of begrijpen wat we anders over het hoofd hadden gezien...”

Dit lexicon is geboren uit liefde voor taal, en ook omdat taal van ons allen is, van kunstenaars, ontwerpers en intellectuelen, maar ook om te laten zien dat taal op een kunstacademie iets anders kan en mag zijn dan op bijvoorbeeld een universiteit. Dit lexicon is het begin van het voortdurende onderzoek naar hoe wij met taal willen spelen, hoe wij de taal opnieuw heel serieus willen nemen. Deze publicatie is een eerste proeve, het biedt een aantal voorbeelden, met de hoop dat ieder van u die het leest denkt 'OOH dan weet ik ook nog wel een leuk, belangrijk, prikkelend woord waarover ik op een heel andere manier zou willen uitweiden'. Het is een gesloten vorm die open wil zijn. Gesloten omdat wij met elkaar deze woorden aan u aanbieden. Open omdat u op de lege bladzijdes mag toevoegen wat u wilt, open ook omdat het boekje enkel de teaser is bij het onderzoeksplatform dat met dit boekje geopend wordt. Daar vindt u dezelfde woorden, maar daar hebt u de gelegenheid te reageren, en eigen woorden toe te voegen. Daar maken en breken wij de taal.

II Minerva als onderzoeksgemeenschap

In een tekst¹ uit 2012 beschrijft Pascal Gielen van het centrum Arts & Society van RUG een biotoop² voor de kunstenaar. Hij geeft de vier ruimtes van de biotoop waarin de kunstenaar zich met zijn werk kan verhouden tot anderen: de private ruimte, de gemeenschapsruimte, de marktruimte en de publieke ruimte³. Deze ruimtes zijn goed te gebruiken in de situering van zowel het lexicon als het totale digitale platform waarbinnen het lexicon slechts een van de functionaliteiten is.

In de eerste ruimte van de kunstenaar, de private ruimte, kan de kunstenaar zich rustig, zorgvuldig uiteen zetten met vertrouwde collega's, vrienden en familie. Deze biotoop is de veilige ruimte waarin we fouten mogen maken, en waarin we de tijd hebben om maken, denken en spreken te verbinden en ons eigen te maken. Wat van buiten komt wordt van ons zelf. We verbinden ons met het vreemde, en we verbinden theorie met praktijk. Gielen heeft met deze ruimte een belangrijke dimensie van onderzoek zichtbaar gemaakt. Enkel in een veilige omgeving kan het experiment plaatsvinden dat tot eigenaarschap, regie en ontwikkeling leidt. Gielen onderscheidt deze huiselijke privésfeer van de gemeenschappelijke sfeer in een klaslokaal waarbinnen de interactie met klasgenoten (peers) plaatsvindt. In deze sfeer wordt hetgeen voorzichtig eigen is gemaakt, beproefd en ondervraagd. De nieuwe verbindingen, hetgeen zich aan

1 Gielen, P. (2012). Artistic Praxis and the Neoliberalization of the Educational Space. in *Teaching Art in the Neoliberal Realm*. Ed. P.Gielen & P. De Brynne. Amsterdam: Valiz. Pp 15-32

2 Een biotoop is te beschouwen als de begrensde leefruimte waarin een bepaalde biologische soort het best gedijt.

3 These spaces are defined as the domestic space, the communal space (*peers*), the market, and the civil space. (Gielen 2012 : 18)

het verankeren is, wordt in het iets fellere licht van de peergroup geplaatst. Het is de sfeer van de community, waarin nog steeds beschutting plaatsvindt. Wat zich net aan het oprichten is, wordt enigszins uit de wind gehouden. Het doel van de peers is niet om het onderzoek onderuit te halen, maar om het te versterken, om de eigen positie scherper te krijgen en om zichzelf erdoor te laten inspireren. Daarvoor is de taal van belang. In het spreken ontstaan nieuwe perspectieven op het eigen werk of op het werk van anderen. Andersom vraagt het werk om het vinden van de juiste woorden, waardoor het beeld ook de taal in beweging kan brengen waardoor nieuwe concepten gevonden moeten worden of waardoor bestaande concepten beter begrepen worden of nieuwe betekenissen krijgen. In de uitwisseling in deze academische ruimte vinden nieuwe verbindingen plaats, en ontstaat een tweede creatief proces waarin het onderzoek van de een het onderzoek van de ander kan verrijken. Hier zou ik het onderzoekplatform willen positioneren, als een aanvulling op en een uitbreiding van hetgeen zich in het klaslokaal afspeelt. Doordat het platform Minerva-breed is, kunnen we in gesprek gaan met alle docenten en studenten van Minerva. We kunnen woorden uit het klaslokaal naar het platform verplaatsen en we kunnen woorden van het platform halen en in de klassikale context een rol geven in het bespreken van het onderzoek. Hoe verhoudt het lexicon op het platform zich ten opzichte van de publieke sfeer?

Er is een groot onderscheid tussen de ruimte van het klaslokaal waarin we ons onder elkaar bevinden, en de publieke ruimte waarin dat niet meer zo is. In de publieke ruimte is het licht fel en moeten we ons staande houden. Het is de ruimte waarin we ons volgens Gielen moeten rechtvaardigen voor onze artistieke keuzes en uitgangspunten. Het is de plek waar de kunsttheorie, en de kunstkritiek en het politieke debat over de kunsten heersen⁴.

Daar je mannetje staan is andere koek dan te midden van je medestudenten. Hier heersen zij die bepaald hebben in welke concepten er gesproken moet gaan worden, tot welke filosofen en kunsttheoretici we ons nu moeten verhouden. Het is een beetje zoals in de genderdiscussie. Wanneer ik als vrouw manager wil worden, kom ik in een wereld die niet alleen gedomineerd wordt door mannen (dat is nog tot daar en toe), maar waarin die mannen ook hebben bepaald hoe er gemanaged moet worden. Op dezelfde wijze komen de kunstenaars een publieke ruimte binnen waarin de kunsttheoretici en politici niet allen heersen maar ook bepalen hoe er gesproken wordt (en dat er gesproken moet worden).

4 For the art world it is the space of art theory, art criticism, debate and public policy evaluations of subsidy cases or political discussions. (Gielen 2012: 21)

En dat brengt me bij een emancipatoir argument voor een communityplatform. Het is zoiets als vroeger het vrouwencafé. De plek waar we een eigen semipubliek spreken ontwikkelen van waaruit we hopelijk het publieke debat in beweging kunnen brengen, minder hermetisch kunnen maken, poëtischer wellicht en meer verbindend met de wereld buiten de kunsten; waarin we er wellicht in slagen om de brug tussen kunst en werkelijkheid via de taal te slaan. En dat wil niet zeggen dat we de taal van de kunstfilosofen, en de kunstsociologen en de kunstpoliticologen gaan mijden, helemaal niet; het betekent alleen wel dat we er andere woorden in mengen, dat we de woorden anders gebruiken, verankeren, hetzij in de wereld hetzij in ons zelf. Het zou mooi zijn wanneer het Groningse Minerva de taal zou kunnen gronden. Het lexicon dat u nu in handen heeft is het begin. Het echte werk moet nog gaan beginnen.

Het is mijn hoop dat met dit zichzelf ontwikkelende lexicon kunstenaars zich de taal toe-eigenen waarmee er over hun werk gesproken moet worden. Daarnaast is het mijn hoop dat het lexicon niet alleen een functie heeft in het spreken over kunst, maar ook in creëren van kunst. Taal als inspiratie. Een van de schrijvers van deze eerste versie van het lexicon Allie van Altena omschrijft dat als volgt:

„Woorden komen dagelijks naar mij toe en zijn mijn bron van inspiratie, associatie, ideevorming, nadenken, communicatie en lichtheid. Het gaat mij daarbij niet om de absolute definitie of betekenis, maar juist om de vragen en paradoxen die een woord kan oproepen. Die kunnen leiden tot dialoog en dat kan weer tot creativiteit en kritisch, onafhankelijk denken. De betekenis van een woord is per definitie meervoudig omdat ieder mens er een eigen interpretatie aan kan geven. De identiteit van een woord is veranderlijk. , t Is maar hoe je het bekijkt. Mijn lexiconwoorden, de ‘lemma’s’ zijn niet bedoeld als woordenboek, maar als ervaring. Je moet participeren om het te voelen, te beleven en te delen. Dit is een ‘lexicon-experience’.”

Mij lijkt het prachtig wanneer theoretici en kunstenaars/ontwerpers als een *community of practice* de taal ter hand nemen en een eigen vocabulaire ontwikkelen en blijven ontwikkelen. Want enkel woorden die geen definitieve betekenis hebben, zijn in staat om het denken en ervaren te blijven bewegen.

HET ABJECTE

George Bataille, Julia Kristeva, Judith Butler,
Jacques Lacan, Marina Abramovic.

Begrip dat door veel min of meer psychoanalytisch geïnspireerde denkers wordt gebruikt, maar ook door een beeldend kunstenaar als Abramovic, om te benadrukken dat er altijd iets ‘niet gedacht’ en ‘niet denkbaar’ is binnen de symbolische ordening van onze cultuur en taal. Het abjecte is datgene wat woede, afschuw, angst opwekt. Poep, geweld, (menstruatie)bloed, afgerukte ledematen. Het is datgene wat te reëel is om goed te kunnen symboliseren. Het is het ‘te’ van te veel, te erg, te vies, te heftig, te indringend, te verwarrend, te lelijk. Zie het lemma **Het reële**. Het is datgene wat niet te disciplineren is/was. Datgene wat we proberen te verdringen, te verwerpen, te verbannen, uit te sluiten. Het feit dat de moslim broederschap in Egypte al een paar jaar mannen betaalt om vrouwen aan te randen of te verkrachten, is bijvoorbeeld zo ‘abject’ dat er nauwelijks over geschreven wordt in de kranten.

Door: Bibi Straatman

ACTOREN EN AGENCY

Karen Barad in *Meeting the Universe Halfway; Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007. Jacques Lacan in *The agency of the Letter in the Unconscious*, in *Ecrits; a Selection*. London Tavistock, 1966/1977

Actor is een ander woord voor handelaar, acteur, maker, createur, schepper. Een actor heeft meer of minder handelingsvermogen binnen een bepaalde context. Er zijn meestal erg veel actoren binnen een bepaalde situatie, die allemaal andere standpunten hebben, vanuit een andere achtergrond handelen. Actoren bezitten actorschap of ‘agency’; handelingsvermogen of invloed. In het Engels is de grammaticale ‘agent’ van een zin degene die handelt.

Actoren zijn nooit vrij. Of alleen vrij binnen een gegeven context. Actoren zijn de opvolgers van individuen en subjecten. Maar niet alleen mensen bezitten actorschap of agency, ook architectonische structuren, chemische, biologische, technische en natuurlijke en onbewuste processen hebben ‘agency’: een auto dwingt mij tot een andere manier van voortbewegen dan een fiets. Cocaïne beïnvloedt mijn gedrag. Testosteron zorgt ervoor dat er in gebieden in de wereld waar relatief veel jonge mannen zijn, een grotere kans op oorlog is. Grote drukke koopgoten verleiden mensen tot ander gedrag dan een voetpad door het Vondelpark. En de ‘bril’ of het ‘medium’ waarmee ik naar de wereld kijk heeft ook agency, aldus Barad, die als bètawetenschapster benadrukt dat we, dankzij de kwantum-fysica ook in de natuurkunde zijn gaan begrijpen hoezeer het instrumentarium invloed heeft op het resultaat van het onderzoek. Afhankelijk van de

ARBITRAIR

onderzoeks-opstelling die ik kies, zie ik licht als deeltje of als golfje.

Verder heeft de taal, als bril of medium waarin ik mij uitdruk, agency; ik voel mij anders wanneer ik Nederlands spreek in plaats van Limburgs, Gronings, Fries, Frans, Duits, Engels. Ik wordt door het vocabulaire dat mij ter beschikking staat, en dat ik mij verwerf, een nieuw mens, soms, even. Maar meestal is het bar moeilijk om iets nieuws te zeggen, met al die oude en reeds bestaande woorden. Woorden hebben ‘agency’: de automatische associatie tussen woorden is iets dat ik niet in de hand heb. Als ik aan politiek denk, denk ik (tegenwoordig) automatisch aan Wilders woede over de Islam, en dan aan de Arabische Lente, aan de Moslim Broederschap, en dan aan het feit dat vrouwen in Egypte systematisch worden verkracht en dat daar in onze westerse media nauwelijks aandacht voor is (Zie de documentaire *The making of Egypt: Sex, Mobs and Revolution*, www.chanel4.com). De invloed van deze automatische associatie tussen ‘Wilders woede’, ‘Islam’, ‘Arabische Lente’, ‘Moslim Broederschap’ en ‘verkrachte vrouwen’ werkt onbewust en kan ik nauwelijks sturen. Ik kan een dergelijke ‘agency’ van de taal of de woorden niet stoppen.

Door: Bibi Straatman

Ferdinand de Saussure in *General Linguistics*, Open Court Publishing, 1919/1983.

Betekenis van woorden ligt niet vast. Ze is volledig *arbitrair*, want door traditie bepaald. Dat we koe ‘koe’ noemen is niet *noodzakelijk* zo. Maar we kunnen niet zomaar beginnen met een koe anders te noemen. Omdat een teken of woord arbitrair is, kent het geen enkele andere wet dan die van de traditie. Taal is dus een tekensysteem gebaseerd op conventies die niet rationeel zijn en die we toch niet zomaar kunnen veranderen. Waarom niet?

“De taal is op elk moment de zaak van iedereen [...] iedereen participeert eraan op elk moment, en daarom ondergaat ze zonder ophouden de invloed van iedereen. Dit kapitale feit volstaat om de onmogelijkheid van een revolutie aan te tonen. [...] Ze is als één lichaam met de sociale massa die, van nature inert, als een conservatieve factor verschijnt. [...] ze is altijd de erfenis van een vorig tijdperk [...] Voorzover ze een onveranderlijk karakter bezit, is dat niet alleen omdat ze verbonden is met het gewicht van de collectiviteit, maar ook omdat ze in de tijd is gesitueerd. Iedere keer weer doet de solidariteit met het verleden de vrije keuze mislukken. We zeggen *mens* en *hond* omdat men voor ons ook al *mens* en *hond* zei.” (Saussure 1916/1985: 107-108).

Als er al iets verandert aan bepaalde woorden, dan gaat dat over de mogelijke connotaties. Een tram is een voertuig dat over rails rijdt. Vroeger verwees het woord ‘tram’ naar de rails die gebruikt werden in de mijnen, om voertuigen overheen te laten rollen. Connotaties kunnen dus veranderen. Ook de uitspraak van woorden, en de

AUTONOMIE

syntaxis kan veranderen. Hond is, volgens het etymologisch woordenboek, verwant aan een woord in het Sanskriet, dat verwijst naar het geluid dat honden maken. We kunnen dus honderden, of duizenden jaren terug kijken en de genealogie van een woord leren kennen. Dan zien we hoe woorden toch veranderen. Maar dat gaat heel langzaam, zonder revoluties, want daar is nooit sociaal draagvlak voor (we kunnen er niet democratisch over stemmen).

Ook de betekenis van fotografische beelden is arbitrair. Dus niet zozeer wát er op een afbeelding staat, maar wat we denken dat het beeld communiceert is arbitrair. Een filmfragment uit Leni Riefenstahls film *Triumf des Willens* uit 1935 (kijk eens naar 1:05 t/m 1:12) vertelt een arbitrair verhaal; in haar eigen ogen het verhaal van de eenzame leider ten opzichte van de massa's die hij probeerde een nieuwe focus te geven. De choreografie van de massa-bijeenkomsten van de Nazi's was gericht op het vertellen van dit grote en theatrale verhaal, dat in de film-still op 1:05:34 heel sterk tot uitdrukking wordt gebracht door het camerastandpunt dat Riefenstahl koos. Vanuit ons huidige standpunt kunnen we nauwelijks 'objectief' naar een dergelijk beeld kijken, wetende hoe dramatisch de Nazi *mise-en-scène* eindigde. We zien niet een eenzame leider, maar een verwerpelijk misdadiger.

Door: Bibi Straatman

Een kleine bijdrage aan een nooit eindigende discussie

“Wil men van autonomie spreken, dan dient de identiteit zich zodanig te hebben uitgekristalliseerd, dat men in allerlei situaties met een zekere consistentie, overeenkomstig een eigen waardensysteem, kan functioneren”, (dan) “ervaart men een bestemming te hebben en dat men in staat is betekenisvolle relaties aan te gaan, zonder dat men zich in die relaties zo aanpast dat men zichzelf niet meer is, of deze relaties vroegtijdig afbreekt uit angst zijn eigen levensstijl te verliezen”.

Deze omschrijving geldt voor personen in het algemeen. Ze is ontleend aan een psychologie handboek. Je kunt de omschrijving ook overzetten naar de kunstenaar. De kunstenaar in wording is ook persoon en werkt dus ook aan autonomie. De kunstenaar vormt ook een waardensysteem binnen zijn vakgebied dat hem in staat stelt tot het vormen van betekenisvolle relaties.

In je werk en in je onderzoek als kunstenaar en vormgever gaat het er ook om dat je verbindingen zoekt met waarden die je van belang vindt en eigen beeldend onderzoek doet naar de wijze waarop je daar gestalte aan kunt geven. Je kunt je politiek engageren, met een medium, met een menselijke problematiek, met schoonheid, met van alles.

Autonomie wordt ook wel gebruikt als een aanduiding voor een wat ouder type kunst. Dat is iets anders dan de hier gegeven autonomie van de kunstenaar. We kunnen dat mooi illustreren aan de hand van een

artikel van Katalin Herzog. Zij hoorde ooit een flard van een gesprek tussen 2 studenten: “Hoe ging de werkbepreking bij jou?” Een (andere) stem antwoordde: ‘Ze hadden eigenlijk geen commentaar, maar mijn werk is dan ook autonoom.’ Die flard was voor haar aanleiding om over autonomie en beeldende kunst na te denken. Het leverde een mooi stuk op. Een kort citaat uit haar boeiende stuk: “Autonomie in de kunst was dus een tijdelijk experiment, de moeite van het uitproberen waard, maar ondanks een soms terugkerende, nostalgische terugval, onhoudbaar in een complexe en globale cultuur als de hedendaagse. Misschien echter bevatte de esthetische autonomie ook een ernstige denkfout. Want waarom zou kunst alles moeten uitsluiten wat niet tot haarzelf behoort? Zou de eigenheid van kunst juist niet daarin liggen dat zij alles in zich op kan nemen wat op haar weg komt en dan in staat is om dat materiaal met behulp van technische en geestelijke procedés tot kunstwerken om te vormen? De door de kunst opgenomen zaken en gebieden blijven namelijk niet zichzelf. Zij worden gedeconstrueerd, opdat de losgemaakte elementen bewerkt kunnen worden tot nieuwe, poëtische vormen en betekenissen.”¹

Door: Johan Faber

1 Uit: Katalin Herzog, DROMEN VAN AUTONOMIE, <http://kunstzaken.blogspot.nl/2009-06-01-archive.html>



CHRONOTOPE

Mikael Bakhtin, *The Dialogic Imagination*.
University of Texas Press, 1981

Een samenvoeging van chronos (tijd) en topos (ruimte/plek), ‘uitgevonden’ door de taalfilosoof Bakhtin in de jaren 30. Hij wilde daarmee benadrukken dat wij altijd denken, scheppen, schrijven, (beeldend/discursieve kunstartefacten creëren) vanuit een specifieke geconstrueerde plek en tijd-situering. Daarmee kunnen we de al te vanzelfsprekende idee dat ‘onze’ tijd en ‘onze’ plaats de meest moderne, vooruitstrevende, centrale is, doorprikken. Bewustwording van het feit dat we altijd onze eigen ‘chonotope’ creëren helpt bij het deconstrueren van de neokoloniale blik die evolutionair is en uitgaat van een groei-perspectief. We communiceren altijd ook al met auteurs/kunstenaars uit andere tijden en plekken. Zie de lemma’s **arbitrair** en **dialogisch**.

Door: Bibi Straatman

CLICHÉ



Als iets cliché is, heeft het zijn waarde verloren. Het is iets dat je zo vaak hebt gezien of gehoord, dat je vanzelf begint te zuchten als het nog een keer voorbijkomt. Of je ziet het niet eens meer; het is al opgegaan in de achtergrond. Op zo’n punt verliest de vorm zijn waarde, omdat je de originele boodschap niet meer herkent; het wordt een gemeenplaats. Maar de boodschap, het oorspronkelijke idee, heeft wel degelijk waarde. Dat is de reden dat het zo vaak herhaald is. Wat nou, als we alle waarheden van de wereld al eens gevonden hebben, maar ze hebben verborgen in clichés, onzichtbaar voor de wereld?

Denk aan een gezegde als “geluk zit in kleine dingen”. Als iemand dat zegt, zul je beseffen dat het waarschijnlijk waar is. De waarde van de boodschap blijft, maar de vorm heeft een houdbaarheidsdatum. En het paradoxale is: Als je andere manieren vindt om de essentie van een cliché weer te geven, dan wordt die vorm ook vanzelf weer een cliché – enzovoort. De hamvraag voor veel kunstenaars luidt dan ook: “Hoe recycle je een cliché?”

Door: Allie van Altena en Kim Feenstra

COGNITIE

Cognitie kan staan voor kennis, idee of overtuiging in de geest van de mens. Cognitie kan ook verwijzen naar de mentale activiteit van leren, denken, waarnemen, voelen en interpreteren, motoriek en taalgebruik. In relatie tot kunst kun je zeggen dat vragen over de kunstbeleving en de relatie tussen wetenschap en kunst centraal staan. Je kunt bijvoorbeeld onderzoeken of het zien van de kleur rood automatisch bij veel mensen leidt tot eenzelfde ervaring. Een uitkomst zou bijvoorbeeld kunnen zijn dat de kleur rood bij iedereen een zure smaak in de mond oproept. Achterliggende vragen zijn onder andere: in hoeverre is kunst wetenschappelijk te analyseren? In hoeverre beïnvloeden de wetenschap en de samenleving de kunst? Is de kunst (nog) wel autonoom?

Een leuk voorbeeld van toegepaste cognitie (geconditioneerdheid) is de Stroop-taak: De Stroop-taak is een veel gebruikte psychologische test waarbij bijvoorbeeld het woord BLAUW wordt gedrukt in rode letters. Proefpersonen wordt gevraagd om met een druk op de knop aan te geven in welke kleur het woord is gedrukt. Ook al geven de proefpersonen het correcte antwoord, kun je aan de langere reactietijd zien, dat het meer moeite kost om “Rood gedrukt” te antwoorden op BLAUW, dan op ROOD.

Door: Allie van Altena

DE DIALOOG

Barthes, R. (2004). De dood van de auteur. In *Het werkelijkheidseffect*. Groningen: Historische Uitgeverij. Pp 113-122

Morris, P. (1994) (Ed). *The Bakhtin Reader, selected writings of Bakhtin, Medvedev, Volosinov*. London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold.

Flusser, V. (1998). *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuche Verlag

Het is belangrijk om het veel gebezigde woord 'dialoog' eens onder de loep te nemen vanuit de vraag *wanneer is een dialoog een echte dialoog?* Want pas dan wordt duidelijk wat het grote belang is van de dialoog voor de wijze waarop we met elkaar de wereld, waar we in leven, vorm proberen te geven. Een dialoog is meer dan twee stemmen, meer dan een gesprek tussen twee mensen waarbij beiden aan het woord komen en waarin beiden inbreng hebben. De een zegt wat en de ander zegt wat. Een dialoog is dus geen optelsom van twee monologen. Nee, een dialoog is pas een echte dialoog wanneer ze beide gesprekspartners verandert. Wanneer beiden na afloop hun visie bij hebben gesteld op basis van de inbreng van de partner. Dat betekent dus dat de dialoog aan de beide partners vraagt om niet geheel zeker van de zaak te zijn. Bovendien vraagt de dialoog om gelijkwaardigheid tussen beide partners van de dialoog en eigenlijk vraagt ze daarmee ook om de afwezigheid van een machtsrelatie die een van de twee verhindert om vrijuit te spreken. Het valt dus waarschijnlijk niet altijd mee om een dialoog te voeren met de docent, met je ouder of met iemand anders waar je afhankelijk van bent. Wanneer het

gesprek er alleen maar toe dient om de ander te overtuigen, of wanneer het gesprek alleen maar als resultaat heeft dat beiden zijn bevestigd in hun eerdere stellingnamen, was er GEEN sprake van een dialoog. Een dialoog veronderstelt dus een bepaalde attitude. Je beschouwt je gesprekspartner als gelijkwaardig aan jezelf (waardoor de één niet de macht over de ander heeft) en je bent echt benieuwd naar de wijze waarop zijn inbreng jouw denken in beweging kan brengen. Dat klinkt simpel, maar geloof me, ik probeer het al jaren in de praktijk te brengen, het is niet makkelijk. Beide aspecten niet, noch de gelijkwaardigheid, noch de openheid. Gelijkwaardigheid is wel een grappig ding, heb ik gemerkt. Wanneer jij jezelf als gelijkwaardig opstelt, gaat de ander meestal mee. Probeer het maar eens uit bij je leidinggevende, bij je docent of bij je student, bij een ouder, bij een gezagsdrager. Ga ervan uit dat je vanuit een verschillend perspectief spreekt, maar niet vanuit een verschillend niveau. Probeer vervolgens om echt te luisteren naar wat de ander zegt, en te bedenken dat dat voor jou nieuwe informatie is (wat natuurlijk altijd zo is) en probeer dan tot een vorm van synthese te komen. Wat moeilijk is, is dat je dan toe moet geven dat je even door de war bent geraakt van de informatie van de ander. Daarmee geef je hem eigenlijk een bepaalde macht. Hierdoor kan de ander wellicht ook genereus zijn en jouw inbreng ook anders op waarde schatten.

Dit praktische verhaal vindt zijn onderbouwing bij een paar denkers die mij hierin geïnspireerd hebben. De eerste is de Tjechische mediatheoreticus Vilem Flusser (1920-1991). Hij benadrukt het dynamische van de dialoog. De dialoog creëert nieuwe

informatie en gezichtspunten. Hij onderscheidt twee communicatievormen. De eerste noemt hij discursief, de tweede dialogisch. Een docent voor een klas, een legergeneraal, zij bezigen de discursieve vorm. Zij praten, jij luistert. Het is de bedoeling dat je de informatie tot je neemt zoals hij bedoeld is. Hetzelfde geldt voor reclamebiljetten, speeches van regeringsleiders (ja zelf Obama), de kersttoespraak van de koningin. Het is communicatie van één naar allen (massacommunicatie) en er vindt geen ontwikkeling plaats. Die ontwikkeling vindt pas plaats in de dialoog, welke geen communicatie is van één naar allen maar van de één naar de ander. De dialoog is een echt gesprek, een conversatie, een debat.

Het is denk ik goed om steeds helder te hebben van welke communicatievorm er sprake is, en dialogen ook echte dialogen te laten zijn. Daarnaast maakt Vilem Flusser ons duidelijk, dat een gezonde samenleving een goede balans kent tussen die beide communicatievormen. Waar de dialoog teveel overheerst, missen de mensen een samenbindend verhaal. En waar het discursieve overheerst voelen de mensen zich losgesneden van elkaar.

De tweede denker die van belang is voor de dialoog is de Russische literatuurtheoreticus Mikhael Bakhtin (1985-1975). Hij is van belang voor kunstenaars en ontwerpers, omdat hij laat zien dat de dialoog onderdeel kan zijn van een kunstwerk. Voor hem is het belangrijkste aan de dialoog dat er een stem is in het werk. Wanneer we iemand horen spreken in een werk, is er al sprake van een brug die wordt opgeworpen tussen het werk en de toeschouwer. Er is dus al sprake van een dialogische benadering wanneer het

DIALOGISCH

kunstwerk ‘ik’ zegt, want waar een ‘ik’ is, is een ‘jij’. Wanneer je zegt: *Dit vind ik* dan vraag je eigenlijk ook *En wat vind jij?*

Interessant aan de dialoog is dus het feit dat de uitspraak van de één dus beschouwd kan worden als een vraag of een appel aan de ander er het zijne aan toe te voegen.

Bakhtin doet bovendien dus eigenlijk een soort oproep tot oprechtheid. Hij vraagt de kunstenaar (de schrijver in zijn geval) zich niet te verschuilen achter zijn kunstwerk, maar erin aanwezig te zijn, ‘ik’ te zeggen. Een derde beroemde intellectueel, Roland Barthes voegt daar aan toe, dat dat ook het verlangen is van de toeschouwer (de lezer, de luisteraar). ‘In de tekst verlang ik op een bepaalde wijze naar de auteur: ik heb behoefte aan zijn figuur’ schreef hij in 1968 in het artikel ‘De dood van de auteur.

Ik zou dus willen zeggen de auteur is dood? Leve de auteur in de dialoog.

Ps Quote van Bakhtin

A dialogic approach is possible toward any signifying part of an utterance, even toward an individual word, if that word is perceived not as an impersonal word of language but as a sign of someone else’s semantic position, as the representative of another person’s utterance; that is, if we hear in it someone else’s voice. Thus dialogic relationships can permeate inside the utterance, even inside the individual word, as long as two voices collide within it dialogically.
(Bakhtin in P. Morris 1994: 104)

Door: Anke Coumans

Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination*.
University of Texas Press, 1981.

Bakhtin benadrukt in dezelfde tijd als De Saussure dat de woorden (en tegenwoordig ook de beelden zoals die binnen onze beeldcultuur worden gebruikt) dialogisch van aard zijn. We kunnen niet meer ‘bloed en bodem’ zeggen zonder dat die op zichzelf onschuldige woorden de hele schuldige geschiedenis van het Nazisme oprakelen. Zo kunnen wij Nederlanders tegenwoordig bijna niet meer *niet* denken aan moslims bij het horen of lezen van het woord tsunami. Woorden (en beelden) zijn voortdurend ‘in dialoog’ met het eerder gebruik van diezelfde woorden. Op die manier hebben woorden (en beelden) ‘agency’; ze roepen hardnekkige connotaties op, vanwege dit eerdere gebruik, door onze voor-vaders en -moeders.

Door: Bibi Straatman

DISCIPLINERING

Michel Foucault in *Discipline, Toezicht en Straf*. Centraal Boekhuis, 1989 en in *De Geschiedenis van de Seksualiteit*. SUN, 1984

Disciplineren is iets wat automatisch gaat, omdat we het als een werk van cultivering ervaren, van oefening, en van verfijning. We hebben er een ambivalente verhouding mee: disciplineren vraagt ook offers. Maar meestal is het discours van degenen die ons helpen ons te disciplineren, doorspekt met een pathos van zelfoverwinning. In onze moderne cultuur trainen we m.n. disciplineren via sport en (beroeps) opleiding. Maar ook seks vergt disciplineren: het is niet zomaar goed, het vergt oefening, en gerichtheid op het plezier of genot van de ander, en praten (volgens sommigen). Het in vorm houden van onze lichamen vergt disciplineren. TV programma's met te dikke mensen over afvallen of make-over programma's, of programma's over topmodellen gaan altijd over disciplineren en zelfoverwinning. Vaak denken we dat iets onze heel eigen vrije keuze of hobby of zelfs geheime voorliefde is, en realiseren we ons niet dat we het vooral doen vanuit de heel vanzelfsprekende, onbewuste disciplineren die een bepaalde sociale context van ons vraagt. Disciplineren kan gewoon verleidelijk zijn. Macht werkt op die manier; niet via onderdrukking, maar via de verleiding van disciplineren. Je bent bij voorbeeld bereid tot bepaalde vormen van disciplineren omdat je graag bij een bepaalde sociale groep wilt horen.

Door: Bibi Straatman

DISCOURS

Michel Foucault in al zijn boeken

Er zijn geen feiten. Dat zei Einstein al: "hoed u voor de feiten". Feiten immers, komen op ons toe via een bepaalde 'bril': een instrument waarmee we observeren, een theorie die ons helpt analyseren, een taal die ons helpt benoemen. Licht, legde Einstein al uit in de jaren 20 van de twintigste eeuw, is, afhankelijk van het instrument waarmee we kijken, een deeltje of een golfje. Foucault stelde dat er ook in onze geschiedenis geen feiten bestaan. Elk feit (b.v. 'Jezus stierf in het jaar 33') dient bevraagd te worden. Elk feit is onderdeel van een verhaal, van een manier van optekenen en ordenen van de werkelijkheid. Binnen de tijdsordening van de Gregoriaanse kalender, die we in het westen sinds 1582 aanhouden, stierf Jezus bij nader inzien in het jaar 30 of 31 omdat hij in het jaar 2 of 3 voor Christus werd geboren, en niet in het jaar 0. Wat we bezitten zijn artefacten (objecten, zoals ook archiefstukken, maar ook zaken uit opgravingen, kunstobjecten, gebouwen) die geïnterpreteerd moeten worden. Elk artefact krijgt pas betekenis binnen een context of verhaal. Elke periode en elke (sub) cultuur creëert haar eigen context, heeft haar eigen verhalen, haar eigen discoursen, over bepaalde gebeurtenissen. Meer nog: de werkelijkheid bestaat niet buiten die verhalen. Daarom kan je iets ook doodzwijgen. Zie het lemma **Evenement**.

Door: Bibi Straatman

DOCIELE LICHAMEN

Michel Foucault in *Discipline, Toezicht en Straf*.
Centraal Boekhuis 1989, *Geboorte van de Kliniek*.
Boom 2008

Onze lichamen zijn dociel: ze worden vanaf onze vroegste jeugd zorgvuldig (op)gevoed, gedisciplineerd, geconditioneerd, gestraft, getraind, gewassen, aangekleed en medisch behandeld volgens normen en waarden, of codes, die gelden binnen een bepaalde (sub) cultuur. Meestal denken we dat we zelf kiezen, maar als we onszelf en ons gedrag beginnen te onderzoeken en te vergelijken met dat van onze 'peers', zien we hoeveel we lijken op die anderen, die ook tot onze (sub) culturele groep behoren. Mode is een manier om dociele lichamen te creëren, identiek aan die van de anderen uit onze sub-cultuur, terwijl we tegelijkertijd denken dat we met mode onze eigenheid, speciaalheid of differentie uit drukken (zie de website van Ellie Uyttenbroek en Ari Versluis: *Exactitudes*.com). Eten is ook een middel om identiteit en eigenheid uit te drukken, terwijl onze manier van eten waarschijnlijk erg veel lijkt op die van onze vrienden of familie. Waarden en normen, of codes van een groep 'werken'. Ze maken ons dociel. Vervuilde zwervers hebben meestal geen dociele lichamen. We ervaren ze als abject. Ook te dikke, obese mensen hebben lichamen die we als abject ervaren, wegens te weinig discipline.

Door: Bibi Straatman

ENCYCLOPEDIE

Zie Philippe Blom, *Het Verdorven Genootschap. De vergeten radicalen van de Verlichting*, Amsterdam: De Bezige Bij, 2010

De achttiende eeuwse onderneming, die het moderne verlichtingsdenken presenteerde, en die kortweg 'Encyclopedie' wordt genoemd, verscheen tussen 1751 en 1772 onder eindredactie van Jean le Rond d'Alembert en Denis Diderot. Een encyclopedie presenteert algemene kennis rond een bepaald onderwerp, of, zoals de beroemde grote encyclopedie van Diderot en d'Alembert, kennis over 'alles'. Het begrip encyclopedie komt uit het Grieks en betekent zoveel als 'algemene vorming'. De allereerste encyclopediën verschenen in de zestiende eeuw in Europa. De onderneming van Diderot en d'Alembert vormde een keerpunt in de intellectuele geschiedenis van Europa, omdat hier de sceptische rede het won van de orthodoxie. Een gewaagde en ook megalomane onderneming, die probeerde de nieuwe technische, ambachtelijke, wetenschappelijke en filosofische opvattingen van de eeuw van Verlichting samen te brengen in 71818 'lemma's', verdeeld over 28 delen met 3129 afbeeldingen. Nieuw was ook dat er vele auteurs, die als deskundigen golden, aan meewerkten. Zo werd deze Encyclopedie een plek om van gedachten te wisselen, en zoals Diderot onderstreepte, met de bedoeling 'het denken van mensen te veranderen'. Achteraf kunnen we zeggen dat deze Encyclopedie een getuigenis leverde van het veranderende denken van filosofen en geleerden, maar ook van de mensen die het wilden lezen. In een intellectuele omgeving waarin strenge censuurwetten van kracht waren, was het niet gemakkelijk een dergelijke vrijplek te creëren.

AFFIRMATIEF ENGAGEMENT

In het Frankrijk van de achttiende eeuw kon geen boek verschijnen zonder dat het door de censoren van de kerk was goedgekeurd. Een onderneming met een encyclopedisch karakter had dus kans van slagen, waar een boek van één specifieke auteur nooit door de censuur zou zijn gekomen.

Door: Bibi Straatman

Alain Badiou, Nietzsche citerend in Alain Badiou & Slavoj Žižek: *Actuele Filosofie, Een Dispuut*. Klement/Pelckmans 2005

“Engagement is niet zozeer een kritisch bevragen, twijfel koesteren, je geest kritisch aanscherpen. We moeten denk ik juist komen tot een complete omkering van dit idee”, stelt Badiou. Want het wezen van denken is feitelijk van positieve, affirmatieve aard; een ja-zeggen. Denkers moeten zich mengen in relaties die (nog) geen relaties zijn. Ze moeten zaken met elkaar verbinden die (nog) niet (of niet meer) met elkaar in connectie staan.

Denken definiëren als ‘het in contact brengen van zaken die voorheen door niemand met elkaar in verband werden gebracht’ is een moeilijke opdracht, niet alleen voor de filosofie. Badiou en Žižek vinden ook dat de kunsten, de wetenschap, de politiek en de liefde een rol spelen in deze opdracht. Geliefden kunnen er wat van; de grote liefdesgeschiedenissen van onze literatuur en film-traditie gaan steeds over twee mensen die juist niet met elkaar in contact mochten of konden komen en dat toch deden (Romeo en Julia). Wetenschappers die een nieuw paradigma introduceren, brengen zaken bijeen waaraan niemand ooit gedacht had (licht als deeltje én golfje, tijd als ‘extensie’ van ruimte, of, zoals recentelijk in de krant: de spijsvertering, als chemisch systeem, met onze DNA structuur). Ook in de politiek worden vaak zaken met elkaar in verband gebracht die voorheen niets met elkaar te maken hadden; zoals de tsunami’s en moslims (Wilders) of oorlogsvoering en zelfmoord-aanslagen (voor het eerst in WO II door Japanners op grote schaal toegepast, tegenwoordig vooral

ERKENNING EN HERKENNING

door moslim-extremisten gepraktiseerd). Peter Sloterdijk is een mooi voorbeeld van een filosoof die (opnieuw) politiek met woede in verband brengt. Zie ook het lemma **Woedemanagement**. Lange tijd vonden we in Nederland dat politiek het poldermodel moest volgen en dat woede en frustratie daarbij geen rol meer hoorden te spelen.

Door zaken met elkaar te verbinden die voorheen geen connectie hadden, ontstaat een heel nieuw perspectief of wereldbeeld. Dit geldt zowel voor geliefden als voor wetenschappers, politici en kunstenaars. Het is alsof je via een metaforische transgressie (het overschrijden van bestaande of vastgeroeste ordeningsprincipes) een nieuwe ruimte opent. Een metafoor is immers een retorische figuur die ontstaat via het mechanisme van het verbinden of vergelijken van twee zaken die in principe (nog) niets met elkaar te maken leken te hebben.

Door: Bibi Straatman

S. Ahrens, Experimentation und Exploration. Bildung als experimentelle Form der Welterschliessung, 2011

(zie ook 101, Tilroe, aantekeningen onderzoek)

Een kleine bijdrage aan de verzameling 'Nuttige tips voor een ieder die er iets aan heeft', J. Plafond

o. Gelijk hebben is iets ander dan gelijk krijgen

Het is niet altijd makkelijk een nieuw, maar dan ook een echt nieuw idee geaccepteerd te krijgen. Dat geldt voor kunstenaars, voor bestuurders, voor wetenschappers en vele anderen. Zelfs als de feiten in het voordeel spreken van een nieuwe aanpak, kan een gemeenschap weerstand bieden of het voordeel niet zien.

Gelijk hebben is iets anders dan gelijk krijgen.

De geschiedenis staat bol van succesverhalen, we zijn immers van ver gekomen, maar de tijd tussen ontdekking en acceptatie kan dramatisch lang zijn. Niet iedere ontdekker die met weerstand kampt heeft daar last van: 'Ben jij nou zou dom of ik zo slim'. Maar er zijn er velen die onder die twee verschillende tijdstippen hebben geleden. Kijk maar eens naar Ignaz Phillip Semmelweis. Het proces van herkenning (van iets werkelijk nieuws) en van erkenning door vakgenoten verloopt lastig.

We hebben het niet over de ontdekking van nieuwe trends. Dat is een andere divisie van vernieuwingswerk, niet zo zeer van kennisontwikkeling. Er worden dan - het woord zegt het al - ontwikkelingen expliciet

gemaakt die al in de lucht zitten. Bovendien zijn de vertakkingen met de industrie zo omvangrijk dat je mag spreken van een tak van marketing.

We hebben het over nieuwe kennis van de wereld en over nieuwe betekenissen die aan de wereld worden gegeven. Kunstenaars, als ‘verkenner van het onbestemde’ (Van Der Waals) hebben het dan vaak lastig.

Wetenschappers, vooral de experimenteel, empirisch werkenden zouden het makkelijker moeten hebben. Hun vakgebied is vrij helder omschreven en de procedures eveneens. Het veld waarin de vernieuwing moet worden geïntroduceerd is goed gestructureerd.²

Dat is wel eens anders geweest. Een exemplarisch verhaal levert de geschiedenis van de medische wetenschap.

1. Scheurbuik

James Lind was scheepsarts bij de Engelse marine en hij deed onderzoek naar scheurbuik, experimenteel onderzoek dat in die jaren nog redelijk onbekend was. Scheurbuik was een aandoening die veel slachtoffers eiste. In 1763 maakt de Britse marine de balans op van de Zeven-jarige Oorlog waarin (onder andere) Engeland op zee streed tegen Frankrijk. Er waren 184.899 doden te betreuren, waarvan 1.512 omkwamen in

krijgshandelingen en de anderen door ziekte, vooral scheurbuik.

Lind experimenteerde heel consciëntieus met verschillende voedingsmiddelen en ontdekte dat het sap van citrusvruchten de kwaal kon verhelpen.

Hij schreef in 1753 en 1762 boeken over zijn ontdekking, boeken die ook veel werden gelezen. Het medisch establishment bleef onverschillig. Het duurde tot 1794 voordat de marine op één schip citroensap opnam in de dagelijkse rantsoenen. En toen was de zaak ook snel geaccepteerd.

Door: Johan Faber

² Zie de tijdschriften, zie de redacties, zie de georganiseerde kritiek. Overigens, wetenschap is ook een sociaal proces dat binnen politiek gegeven condities plaatsvindt, waardoor de vooruitgang in kennis ook nog wel eens wordt belemmerd en onzakelijk wordt beïnvloed, zie Boomkens c.a. Latour)

ESTHETIEK IS POLITIEK

Rancière in *Het Esthetische denken*. Centraal Boekhuis 2007.

Kunst maken is, voorbij het mooie, altijd ook het stellen van een politieke daad, omdat de esthetica van een bepaalde ‘chronotope’ altijd al een (politieke) visie op de werkelijkheid in zich bergt, die disciplinerend werkt. ‘Schoonheid’ als doel van kunst hoort bij de specifieke burgerlijke, romantische chronotope van de negentiende eeuw. Het creëren van het ‘Nieuwe’ hoort bij de chronotope van de modernistische manifesten en de revolutionaire ‘linkse’ politiek van het einde van de negentiende/begin twintigste eeuw. Het produceren van ‘Simulacra’ (zie het lemma ‘Simulacrum/simulacra’) hoort bij een (post) kapitalistische, nekoloniale wereld die zelfgenoegzaam zwelgt in haar eigen gelijk zonder kansen te zien voor een kritische blik.

Door: Bibi Straatman

EVENEMENT

Michel Foucault in *De Orde van het Vertoog*, 1971, Alain Badiou in *Saint Paul: The Foundation of Universalism*, 2003

Een evenement was altijd ‘iets wat gebeurt of verschijnt’; iets wat inbreuk maakt op de gewone orde der dingen. Een plotseling gegeven, of iets wat heftige emoties los maakt. Terwijl tegenwoordig een evenement iets is wat we creëren, om geld mee te verdienen (een popfestival b.v.). Maar zelfs de normale evenementen uit het nieuws zijn tegenwoordig iets waar velen hun geld mee verdienen: ze worden door de nieuws-karavaan en door de media tot een hype gemaakt, en na een paar maanden weer vergeten, omdat andere ‘evenementen’ om aandacht vragen. Wie weet er nog dat er eigenlijk een oorlog woedt in Afganistan? Alle ogen zijn nu even gericht op ‘Syrië’, hoewel ‘Mali’ zich alweer opdringt als volgende kandidaat (etc.).

Post-structuralistische filosofen benadrukken dat een evenement eigenlijk niets is, totdat het geïnterpreteerd wordt. De dood van Jezus: voor de Romeinse overheersers in Israel een gewone veroordeling van een oproerkraai. Voor zijn vrienden een symbolische en onontkoombare gebeurtenis die al aangekondigd was, en die zij later interpreteerden als een noodzakelijk en heilig gebeuren dat ons van onze zonden zou redden, als we tot ons zouden laten doordringen tot wat voor offers een mens in staat is.

Een evenement wordt pas iets als we er een interpretatie aan geven. Onze cultuur heeft zich inmiddels gefocussed op het ontwikkelen van devices (camera’s, smart phones, het web met zijn social media-kanalen en platforms), waarmee we kunnen

FILOSOFEREN

getuigen van het feit dat we bij evenementen aanwezig waren. Dat is dan ook precies wat Foucault en Badiou benadrukken: de getuigenis-structuur van onze werkelijkheid. Het evenement is pas evenement als er overgepraat, getweet, ge-wats-appt wordt, en als we er voldoende mensen zijn die kunnen getuigen van dat evenement.

Door: Bibi Straatman

H. Achterhuis, Zonder vrienden geen filosofie, 2012

P. Sloterdijk, Scheintod im Denken. Von Philosophie und wissenschaft als Übung, 2009

Een kleine bijdrage aan de discussie over de waarde van tijdsdiagnostiek

Wat is filosofie?

Dat is een academische discipline met subdivisies als logica, wetenschapsfilosofie, esthetiek, taalfilosofie, antropologie, cultuurfilosofie.

Hebben we er iets aan?

Ja.

Wat hebben we aan filosofie?

Filosofen schrijven over vele onderwerpen en hun boeken, artikelen en TEDjes vormen een welkome en stimulerende impuls voor je eigen filosoferen. Filosofie als sparringpartner.

Wat is filosoferen?

Filosoferen is niet voorbehouden aan academici. De menselijke conditie brengt iedereen wel eens tot filosoferen. Een zaak eens grondig bekijken, doordenken in je eentje - gevoed door impulsen die je oppikte - òf met een ander face-to-face. Liefst op enige afstand van de dagelijkse routines. Het kan in de kroeg, kantine, atelier of in een garagebox. Als het maar niet louter expressie is of 'zelfreferentie'. Het is altijd waardevol, waardengeladen en waardengericht. Of die waarden nu liggen op politiek gebied, esthetisch, ethisch... maakt niet uit. Een karakteristieke spelregel overigens wel: 's avonds een vent, 's ochtends een vent.

GENEALOGIE

En wat is dan reflectie?

Filosoferen betekent veelal ook reflectie. Je neemt ruimte om eens te kijken waar het nu om gaat. Het materiaal voor je filosoferen komt uit je ervaring en uit een iets buiten jou (een impuls, een gewaarwording, een mening van een ander enz.) De dialoog, confronterend soms en soms ook niet gepland, brengt je tot een nieuwe, andere kijk.

Is filosoferen wetenschap?

Dat kan. Voor academische filosoferen geldt dat zeker. Voor kunstenaars, vormgevers en docenten die in hun werk op waarden stuiten en op vragen daaromtrent is het een ernstige zaak. Een zaak die denkwerk vraagt en input. Die input hoeft niet altijd dus geleverd te worden door de academische filosofen. Ze kan ook voortkomen uit de diagnoses die anderen en je zelf maakt van de tijd en jouw positie daarin.

En het kan ook anders. Een student, laten we hem Jimi noemen, verdiept zich in het werk van Richard Sennett. Hij doet dat vanuit een zakelijke interesse. Het woord ambachtsman wekt zijn nieuwsgierigheid. De feiten die Sennett geeft en het kader dat hij opbouwt, zetten Jimi aan het denken en brengen hem tot een nieuwe kijk op zijn onderwerp: de vormgeving van de publieke ruimte. Een onderzoek dat begon als feitenonderzoek geeft hem een nieuwe kijk op zijn onderwerp. Hij vertrekt vanuit andere waarden nu.

Door: Johan Faber

Michel Foucault, verwijzend naar Friedrich Nietzsche in Nietzsche, *Genealogy, History*, 1977.

Genealogie was altijd een wetenschap die vanuit het *nu* terug gaat in de tijd en ononderbroken 'parentelen' (afkomst-lijnen met een boomstructuur) probeert op te stellen. Zich baserend op Nietzsche ontwikkelde Foucault een 'kritische' genealogie, als matrix voor het doen van (historisch) onderzoek. Die gebruikte hij om zijn omgang met tijd en geschiedenis te verduidelijken. Een historicus doet, net als een genealoog, geen 'objectief' historisch onderzoek, maar vraagt zich af hoe hij/zij zich wil situeren ten aanzien van de 'voorvaderen'. Je kan daarbij altijd alle kanten op: je kunt telkens bepaalde parentelen kiezen om jezelf vanuit een specifieke afstammingslijn te situeren. Daarbij past een discussie die door Spinoza werd geëntameerd: nl. rond de vrije wil: volgens Spinoza bestaat die niet omdat we altijd bepaald zijn door allerlei oorzakelijkheidsverbanden uit ons verleden, die we doorgaans ook nog eens niet kennen. Foucaults genealogische methode kan ons helpen de diskwalificatie van voor-moderne tijdperken en inspiratiebronnen, en het evolutionair vooruitgangs-perspectief te deconstrueren. Tijd is geen continuüm, en een historicus zou niet zozeer moeten zoeken naar ononderbroken doorgaande of zelfs opgaande lijnen, maar juist moeten focussen op de breuklijnen in een ontwikkeling. Daar waar een continuüm ontbreekt, is iets 'gebeurd'; een foutje (een bastaard? Een buitenechtelijke escapade, een oorlog of brand die de archieven heeft vernietigd?). Via genealogie creëren we onszelf een bepaald perspectief op onze huidige werkelijkheid. Het is een

HEDENDAAGS

verhaal waarin we onszelf verbinden met generaties voor ons. Je kunt nooit zomaar gratis onderzoek doen: onderzoek doe je altijd omdat je geïnvolveerd bent in het *nu*. We kiezen altijd een bepaalde, meanderende weg door de eindeloze parentelen die achter ons liggen. Zo kunnen we er ook voor kiezen om die wegen dood te zwijgen, te negeren of te loochenen. De westerse cultuur heeft een tijd lang deze neiging vertoond om het verleden te loochenen. Het ging om de toekomst, en om groei en vooruitgang. Nu beginnen we in te zien dat we beter maar wel een verhouding tot onze genealogie cultiveren; minstens om te begrijpen waar we nu midden in zitten.

Door: Bibi Straatman

Dirk van Bastelaere, *De transformatie van de grafkamer*, in *Boris Groys in context*, Octavo, 2013
Giorgio Agamben, *What Is the Contemporary?*, in *What is an Apparatus? and Other Essays*, 2009
Hans Ulrich Obrist, *Manifestos for the Future*, 2010 (op e-flux.com)

Wat betekent het eigenlijk om hedendaagse kunst te maken? Wat heeft hedendaags te maken met modern of moderniteit? Is alles wat men nu maakt ‘hedendaags’?

Een woordenboek:

1. van de tegenwoordige tijdsynoniem: modern, contemporain, huidig ·hedendaagse schrijvers
2. (*soms enigszins ongunstig*) *nieuwerwets* ·hedendaagse manieren

Waar het moderne in verschilt van het hedendaagse, is dat het begrip hedendaags weinig meer lijkt te zeggen dan het ‘nu’. Een vrij brede noemer voor alles wat nu gemaakt wordt. In tegenstelling tot het moderne, wat altijd voor –en tegenstanders heeft gehad, een van de vele posities om je als kunstenaar in te scharen. Maar om nu te zeggen dat je hedendaagse kunstenaar bent, wat is dat?

De moderniteit is altijd gekoppeld aan de breuk met traditie. Elke stroming in de kunstgeschiedenis brak met het verleden, waarbij datgeen wat ontbrak als speerpunt in de nieuwe traditie werd gebruikt.

Dirk van Bastelaere over Boris Groys:

Ideologisch is het nieuwe voor Groys vaak verbonden met een utopische politiek, met de hoop de destructieve tijd te stoppen, waardoor het nieuwe al te vaak met het vooruitgangdenken

HERHALING EN HERHALINGS- DWANG

werd geassocieerd. Maar daarmee, zegt Groys, negeert men de in onze cultuur regerende, buitenideologische dwang tot vernieuwing. De keuze die een kunstenaar voor het nieuwe maakt, is geen vrije keuze. Elke kunstenaar die erkenning wil voor zijn werk staat onder de dwang van het nieuwe. Kunstenaars beslissen niet autonoom om met het 'voorgaande' te breken of een andersoortige kunst te maken.

Is de hedendaagse kunstenaar dan ook per definitie een 'vernieuwer'? Ik denk dat er wel een bepaalde kwaliteit verbonden is aan het "hedendaags-zijn". De hedendaagse kunstenaar is iemand die in zijn tijd staat, hierin betrokken is en die ook in staat is zijn tijd in relatie te brengen tot andere tijden. Het is degene die op het buigpunt staat tussen het verleden en de toekomst.

Door: Simon Niks

Sigmund Freud in *Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse (II); Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten. Studienausgabe, Ergänzungsband.* Frankfurt: Fischer Verlag, 1914/1975.

Freud leerde ons dat wij mensen niet zozeer drijven op innovatie, maar op herhaling; van woorden, beelden, dromen, verlangens, verhalen. We lijden ook aan de herhaling. Soms blijven beelden ongewenst terug komen. Soms merken we dat we steeds dezelfde ongewenste rol in bepaalde situaties spelen. Maar we kunnen niet spreken of scheppen zonder herhaling (zie de lemma's **Actoren** en **Agency, Arbitrair** en **Dialogisch**). We moeten bestaande woorden en beelden gebruiken. In de herhaling kan dan soms 'iets nieuws' sluipen, omdat we niet alleen herhalen maar ook mixen. Alles is in die zin een 're-mix'; en zo ontstaan onverwachte combinaties, zoals een metafoor ook onverwacht zaken mixt, die eerst nooit met elkaar in verband gebracht werden.

Door: Bibi Straatman

HYBRIDITEIT

C. van Winkel, P. Gielen, K. Zwaan, *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, 2012

Een kleine bijdrage aan de autonomie-discussie

o. Eenvoud?

Niks is meer echt eenvoudig sinds de moderniteit. Over alles wat je doet, denkt, vindt, wilt is al eens iets gezegd. Sterker nog, het moet al raar lopen wanneer er niet een tak van wetenschap zich meer of minder intensief ermee beziggehouden heeft. Is dat erg? Nee. Is dat ergerlijk? Soms. Meestal is het prettig en spannend. Je kunt voor alles een partner vinden om even mee te sparren. En dat levert dan vaak iets interessants op.

Er houden zich nogal wat disciplines bezig met kunst. Kunstgeschiedenis natuurlijk, in toenemende mate kunstfilosofie, esthetica, kunsttheorie, kunstmarketing, kunstpsychologie, kunstsociologie. En natuurlijk ook nog een bijzonder grote en diverse verzameling curatoren, redacties en recensenten.

Pascal Gielen onderzoekt vanuit sociologisch perspectief de kunst en de wereld van de kunst. Zijn onderzoek levert belangwekkende gegevens op bijvoorbeeld over de beroepspraktijk, over opleidingen tot kunstenaar, over het klimaat waarbinnen kunst wordt geproduceerd en kunstenaars moeten werken.

In 2012 publiceerden Gielen, Van Winkel en Zwaan een onderzoek naar de beroepspraktijk van afgestudeerde kunstenaars onder de titel 'De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk'.

We lichten het begrip hybriditeit even uit dit interessante en informatieve onderzoek.

1. Hybriditeit en kunst

Wat is een hybride kunstenaar? Hybriditeit aldus de auteurs, betekent een vermenging van ongelijksoortige zaken. Een hybride auto is een auto die op electriciteit rijdt, maar ook op benzine.

Kunstenaars vermengen in hun leven en in hun werk verschillende sferen. Eigenlijk zijn er 2 typen hybriditeit aan te wijzen. Je kunt spreken van **sociale hybriditeit** omdat kunstenaars in verschillende kaders, in verschillende werelden met eigen waarden-systemen acteren: de markt, de publiciteit, privé, inspiratie, industrie; en daarnaast maken ze als burger ook deel uit van een samenleving. Deze vorm van hybriditeit delen ze met andere creatieve beroepsgroepen, vooral als de leden daarvan alleen en als zelfstandige werken (je moet administratie doen, opdrachten binnen halen, vergunningen aanvragen, netwerken onderhouden). Je kunt de sociale hybriditeit nog weer onder verdelen: polyvalentie - de kunstenaar vervult verschillende taken binnen zijn beroep (bijv. ook boekhouding) polyactiviteit - de kunstenaar vervult verschillende functies in het maatschappelijke leven (atelier en horeca) pluriactiviteit - de kunstenaar verricht verschillende typen werkzaamheden (doet ook webdesign bijvoorbeeld; de creatieve industrie biedt ruimte voor pluriactiviteit.)

Voor de kunstenaar is er ook nog een andere vorm van **hybriditeit: de artistieke**. Dat betekent niet alleen dat de kunstenaar ook opdracht aanneemt op een meer toegepast

IDENTITEIT ALS DODELIJK

vlak, maar dat in zijn gehele werk het onderscheid tussen autonoom en toegepast vervaagt.

Komt **artistieke hybriditeit** nu veel voor? Gielen c.s. hebben onder 3 cohorten afgestudeerden onderzoek gedaan: 1975, 1990 en 2005. Het aantal hybride kunstenaars is in de onderzochte populatie niet erg toegenomen. De monolitische kunstenaar komt iets minder vaak voor (de pure beeldhouwer) en de polyvalente iets vaker.

De sociale hybriditeit is wel toegenomen. Veel respondenten ervaren wel de druk van hybriditeit. De creatieve industrie en de cultuurindustrie leveren de kunstenaar divers werk; veel respondenten maken zich zorgen dat daardoor de autonome ruimte wordt ingeperkt. En dat wordt als een bedreiging gezien om op de lange duur als kunstenaar actief te zijn (de accu raakt leeg; er is geen vernieuwing of ontwikkeling in het eigen vak).

Studenten zouden zich in de opleiding hier beter op willen voorbereiden, zo blijkt uit het onderzoek.

We sluiten af met een citaat:

‘Autonomie betekent (...) niet dat de kunstenaars zich afzijdig houden van de politiek-maatschappelijke context, maar dat de definitie, de afbakening van de beoordelingscriteria van de kunst ontwikkeld worden *binnen de kunst zelf*. Dit vrijgesteld zijn van economische, politieke en religieuze conditionering is noodzakelijk voor iedere vorm van creativiteit; wellicht zou iedere maatschappij ergens zo’n autonome ruimte moeten bevatten.’ (pag. 79).

Door: Johan Faber

Amin Maalouf in *Dodelijke Identiteiten*, 1998

De Libanees-Franse schrijver Amin Maalouf vertelt in zijn pamflet op vlamme wijze hoe iedere persoon zonder enige uitzondering gezegend is met een heterogene, samengestelde, misschien wel samengeraapte identiteit. Dat is wat identiteit karakteriseert. Ze is complex, uniek, onvervangbaar, niet verwarbaar met een andere. Dit inzicht dient als tegengif tegen de gewoonte die stelt dat het voldoende is om je identiteit te bevestigen door te zeggen ‘ik ben Arabier’, of ‘ik ben Frans’, of ‘ik ben zwart’, of ‘ik ben Serviër’, of ik ben Islamiet’, of ‘ik ben Joods’, of ‘ik ben vrouw’. Politieke discoursen zoals die van het rechts-populisme in Europa, die dergelijke identiteits-politiek (re)activeren, zijn in hun reductionisme per definitie gewelddadig. Tegen dat reductionisme geldt maar een tegengif: de eis om een persoon te mogen zijn die bepaald wordt door een meervoudig lidmaatschap van allerlei verzamelingen, en door een persoonlijke geschiedenis, die misschien bepaalde nationalistische, sociaal politieke of religieuze in- en uitsluitingsmechanismen doorkruist. “Degeen die van zijn identiteit een legering maakt van meervoudig toebehoren, wordt er onmiddellijk van beschuldigd zijn identiteit te willen oplossen in een vormeloze soep waarin alle kleuren vervagen” schrijft Maalouf. Hij wil het omgekeerde zeggen. Niet dat alle mensen hetzelfde zijn, maar dat iedereen verschillend is. “Zonder twijfel is een Serviër verschillend van een Kroaat, en elke Kroaat verschilt van iedere andere Kroaat. En als een Christelijke Libanees verschilt van een Islamitische Libanees, ken ik toch geen twee Christelijke Libanezen die identiek zijn, noch twee

IDENTITEIT ALS PERFORMATIEF

Islamieten, evenmin als er in de wereld twee Fransen, twee Afrikanen, twee Arabieren of twee Joden hetzelfde zouden zijn. Personen zijn niet uitwisselbaar, en vaak vindt men, binnen een Rwandese of Ierse of Libanese of Algerijnse of Bosnische familie tussen twee broers die in dezelfde omgeving hebben geleefd, schijnbaar minieme verschillen die hen echter volledig tegengesteld laten reageren in politieke, religieuze of dagelijkse aangelegenheden; die zelfs van de één een moordenaar zullen maken en van de andere een man van de dialoog en de verzoening”.

Door: Bibi Straatman

Judith Butler in *Genderturbulentie*. Boom 2000.

Butler stelt, als filosofe en lesbienne, dat identiteit geen essentie of kern van ons wezen is. Je wordt er niet mee geboren. Je moet het creëren, of het wordt automatisch of onbewust door ons gecreëerd. Ze verwijst daarbij natuurlijk naar Sigmund Freud, die stelde dat wij ons een identiteit creëren door prettige ervaringen en ontmoetingen ‘te internaliseren’ en onprettige te verdringen. Ook luisteren we daarbij naar een stem, die we soms het geweten noemen, en die ons lijkt te leiden bij onze keuzes. Butler legt de nadruk op het theatrale aspect van deze zaak: je moet dagelijks performen om je identiteit geloofwaardig te maken. Als het niet via mode, en andere disciplinerende praktijken is, zoals opleiding, dan wel via hobby’s of consumptiepatronen. Het is geen performance in de zin dat we een rol zouden spelen. Identiteit is echter wel ‘te performen’: het moet steeds opnieuw.

Door: Bibi Straatman

IMMERSIE



De dikke Van Dale is transparant: immersie betekent “onderdompeling”.

Ik las op een uitnodiging voor een tentoonstelling: “Immersie is een metaforische term die de zintuiglijke beleving evoceert wanneer je in water kopje onder gaat. Het is de sensatie die we zoeken wanneer we in de zee of in een zwembad duiken: volledig omgeven te zijn door een andere wereld. Immersie is van alle tijden. En van alle media. Want elk narratief veronderstelt de actieve overgave van de lezer, de luisteraar of de kijker.”

Maar ik geef zelf toch de voorkeur aan onderstaande tekst van Duikvereniging Silent Immersion uit Gelderland:

“Silent Immersion is een gezellige duikvereniging voor leden die het leuk vinden om op een sportieve manier hun hobby uit te oefenen. Regelmatig trainen wij in “Zwembad De Plons” in Beuningen. Silent Immersion werkt volgens de PADI richtlijnen. De PADI duikbrevetten staan wereldwijd zeer hoog aangeschreven.”

Door: Allie van Altena

INFANTILISERING

Alessandro Baricco, *De Barbaren*, de Bezige Bij

Benjamin R. Barber, *de Infantiele Consument*, Ambo 2007

<http://www.uitzendinggemist.nl/aflleveringen/1157063...>

“Ondanks de ingesleten gewoontes en goede voornemens bleek uit het onderzoek dat tweederde van Nederland niet helemaal weet hoe het toilet het beste schoongemaakt kan worden. Het advies van Glorix is dagelijks bleek voor de hygiëne en om de week gel tegen kalkaanslag.” (Bron: wonenwonen.nl)

Regelmatig verschijnen er ‘leuke’ onderzoekjes in de krant, vermomd als wetenschappelijke artikelen, over het gedrag van mensen op het toilet, het gemiddelde seksleven, gezonde diëten en zo verder. Gesponsord door de bijbehorende producenten van bijbehorende producten.

Aan de ene kant bevestigen dit soort onderzoeken welk gedrag ‘normaal’ is, geeft onderbouwing aan de gevoelens van burgers.

Aan de andere kant is het een goedkope manier voor producenten om in de publiciteit te komen. Je zou dit soort artikelen kunnen zien als een middel om de burger kinderlijk te houden. Men hoeft het gezonde verstand niet meer te gebruiken als alles al is voorgeschreven. Het is een symptoom van wat ‘infantilisering’ van de samenleving genoemd wordt.

IRONIE

Er is iets aan de gang in onze samenleving, waardoor men steeds meer geneigd is naar een onmiddellijke bevrediging van behoeftes; liever naar video's kijkt dan te lezen; het gemakkelijke boven het moeilijke verkiest; oppervlakkigheid liever heeft dan diepgang. Deze kenmerken zijn niet alleen op toepassing op kinderen, maar ook op de volwassen burger. Of, volgens Benjamin Barber, op de consument. In zijn boek 'de Infantiele Consument' beschrijft hij hoe het kapitalistische systeem de laatste decennia is uitgegroeid tot een kooi waar de verkinde consument zich te goed doet aan alle overvloed, zonder zich te beseffen opgesloten te zitten.

Ook de Italiaanse filosoof Alessandro Baricco heeft het over een degeneratie van waarden. Wat is een cultuur nog waard, waar middelmatigheid en oppervlakkigheid tot een waarde gemaakt is? Waar onmiddellijke behoeftebevrediging en snelheid (spectaculariteit) de standaard is? Baricco probeert in zijn boek 'De Barbaren' grip te krijgen op deze fenomenen, wat de verschillen zijn tussen de barbaren en de 'ouderwetse' mens. Waar de ervaring vroeger gezocht werd in diepgang, zoeken 'we' het tegenwoordig meer aan de oppervlakte, met grote snelheid. Snelle, korte ervaringen.

Door: Simon Niks

P.F. Thomése, *het laatste woord is voor de ironie - maar waar blijft die?*, in NRC ZZ 09-02-2013

Christy Wampole, *How to Live Without Irony*, 2012 (essay op opinionator.blogs.nytimes.com)

Brad Troemel, *Why No Serious? A Case for Idealism in an Era of Constant Irony*, 2011 (essay in Peer Pressure)

"People may choose to continue hiding behind the ironic mantle, but this choice equals a surrender to commercial and political entities more than happy to act as parents for a self-infantilizing citizenry." - Christy Wampole

Het begrip ironie is op meerdere manieren te interpreteren. Het gebruik ervan als retorisch middel, bijvoorbeeld door zich in een discussie onwetend op te stellen, wat Socrates al bewezen heeft, een nuttig instrument voor het vergaren van kennis. Bij de ironische uitspraak of gebeurtenis is er een tegenstelling tussen wat datgene 'schijnt' te zijn, en dat wat het werkelijk blijkt te zijn. Een discrepantie tussen de betekenis van wat er bedoeld wordt en gezegd wordt. 'De ironie van de situatie dat Irak de wapens gebruikt die Amerika in de Golfoorlog aan het land verhandelt heeft.'

Men kan zich ook van een ironische levenshouding bedienen. Tot het uiterste gestrekt ziet de ironische mens van elke positie de relativiteit in, en distantiëert zich naar believen van elk engagement.

In de essay's van zowel Wampole en Troemel is er een signalering van een doorgeslagen gebruik van de ironie in de maatschappij.

Waar de ironie in de geschiedenis zijn dienst bewezen heeft als relativiserend middel, is het vanuit het gebied van de retoriek ‘gelekt’ naar het leven zelf. Wampole spreekt voornamelijk over de Generatie X’ers, die, zoals elke generatie, een zelfverdedigingsmechanisme zocht. Ze verwijst voortdurend naar de onverschillige, lege hipster, het ultieme product van een wereld van overvloed. De ironische positie is niet voor niets een symptoom van de Eerste Wereld.

Het is duidelijk dat hier een beeld geschetst wordt van ironie als een verdedigingsmiddel om serieusheid te voorkomen of eraan te ontkomen. Ze stelt de non-ironische posities voor als die van kleine kinderen, ouderen, religieuze groeperingen, of omgevingen waar de werkelijkheid zich het duidelijkst laat tonen (politiek en economisch ondergestelde gebieden). Kortom, posities waar serieusheid om diverse redenen de boventoon voert.

Maar werkt ironie juist niet alleen het best als het scherp gebruikt wordt, juist met enige ernst? Om goed gebruik te maken van het ironische instrument, moet men juist scherp zijn. De ironicus is zich bewust van de rol die hij speelt, maar dat werkt alleen als hij ergens voor staat. Zoals P.F. Thomése het beschrijft: *“... de ironie, dat verfijnde wapen waarmee je raak kunt schieten door heel precies net naast het doel te mikken. In handen van onge oefenden verandert dit instrument echter in een kromgetrokken kermisgeweer waarbij de losse flodders alle kanten op knallen.”*

Het is duidelijk dat ironie op verschillende manieren gelezen kan worden, en verschillende toepassingen kent. Het werkt als verdedigingsmechanisme, voor het behoud van de vrijheid ten opzichte van een uitspraak. Het kan een levenshouding zijn waarin niets meer serieus genomen wordt. Het biedt de ruimte voor relativisering en kritiek. Zolang het maar spaarzaam en gericht gebruikt wordt.

Door: Simon Niks

ر

ن

LEMMA

Woordenboeken en encyclopedieën, óók Wikipedia, werken met lemma's die geor-dend zijn rond een trefwoord. Het begrip lemma komt uit het Grieks en betekent zo-veel als 'datgene wat wordt (aan)genomen'. De achttiende eeuwse Encyclopedie van Diderot en d'Alembert was een discursieve ruimte waarbinnen het verhaal van de nieu-we tijd werd gedaan, zonder dat er 1 auteur verantwoordelijk voor kon worden gemaakt. De lemma's presenteren immers de kennis voorzover die 'geaccepteerd' was door be-paalde (wetenschappelijke) kringen.

De Encyclopedie vertelde het verhaal van een Godloos universum zonder trans-cendente norm of waarheid. Wij weten niet precies welk verhaal er via de lemma's van dit boekje en deze website wordt gedaan. Ook is het een groeiende onderneming, zonder eind met allerlei auteurs die weer naar andere auteurs verwijzen, die weer een echo zijn van nóg andere auteurs. Maar omdat groepen mensen, die samen iets wil-len leren, vocabulaire (woorden! beelden!) nodig hebben, is het format van het 'lemma' heel geschikt om te proberen een gedachte-wereld te schetsen of een gedachtewereld te veranderen. En misschien presenteren deze lemma's daarom ook wel dilemma's.

Door: Bibi Straatman

LICHT



Op 13 september promoveerde Gisi Cannizzaro aan de Rijksuniversiteit Groningen:

“Onderzoek werpt nieuw licht op taal-vermogen”

Cannizzaro zette voor dit onderzoek een experiment op. Een voorbeeld. Terwijl een proefpersoon de zin “de auto duwt de koe” te horen kreeg, werden op een scherm twee plaatjes getoond: van een koe die een auto duwt, en van auto die een koe duwt. Kinde-ren, maar ook volwassenen, twijfelen soms seconden lang over wat het juiste plaatje is bij de zin die ze horen. Het blijkt uit dit on-derzoek dat duwende koeien makkelijker te begrijpen zijn dan duwende auto's.

Licht maakt kleuren en vormen zichtbaar en is een belangrijk beeldaspect in de kunst. Licht heeft ook symbolische betekenissen. Bijvoorbeeld kan licht staan voor het god-delijke. Licht(val) kan ook stemmingen creëren, denk aan een zonsondergang.

Maar licht kan ook staan voor luchtig. Neem jezelf en de kunst vooral niet te serieus, of op zijn minst met een flinke dosis ironie. Volg het voorbeeld van Michel de Montaigne, de grote humanist en essayist

LICHTING

uit de zestiende eeuw. Hij ontdoet zichzelf en de mensheid van grote pretenties en luchtkastelen. Om zich op die manier te bevrijden van de loodzware ernst van het leven. Dat lucht op!

Door: Allie van Altena

R. Safranski, Hoeveel globalisering kan de mens verdragen? 2004

B. Barber, De infantiele consument. Hoe de markt de kinderen bederft, volwassenen klein houdt en de burger vertrapt, 2007

Een kleine bijdrage aan de discussie over informatie overkill

o Individualiteit

Individualiteit is een groot goed in de moderniteit; de verschillen tussen individuen zijn te zien als rijkdom. Het stelt het individu ook voor de taak die individualiteit te ontplooiën. Het is zijn recht overigens ook. In de moderniteit vinden we meerdere uitdrukking van het belang van individualiteit: vrijheid van meningsuiting en geweten, tolerantie, rechtvaardigheid en lichamelijke onschendbaarheid. Safranski noemt deze ideeën even om aan te geven -lijkt het- dat niks een individuele bildungsgang in de weg hoeft te staan.

1 Vorming en obstakels

Er zijn echter wel degelijk obstakels te overwinnen. Bijvoorbeeld de formatterende structuren en processen van het neo-liberale kapitalisme waarover een Barber uitspraken doet. Maar er is ook, wat we hier maar even noemen, de chaotiserende overkill aan informatie die het individu in het proces van vorming tot persoon moet verwerken. En verwerken betekent hier ook meer: informatie beproeven op geldigheid voor mij en er redelijkerwijs handelingsconsequenties aan te verbinden (al doende leer ik niet alleen een visie vormen, maar ook mijn identiteit). En daar wringt de schoen:"(...) de globale infor-

matiegemeenschap betekent in dit verband dat de hoeveelheid prikkels en informatie de mogelijke reikwijdte van het handelen op dramatische wijze overschrijdt: (pag. 90). Het menselijk informatie verwerkend vermogen is groot, erg groot.³ Maar het bewust vormgeven aan onze identiteit en bewust deelnemen aan onze tweede natuur (het proces van cultuurvorming) vraagt aandacht. En aandacht is schaars. Safranski oppert: misschien hebben we een immuun en filter- systeem nodig.⁴

Safranski werkt filtering en immunisering uit met een aardig beeld dat we hier slechts weer uiterst bekort kunnen weergeven. In de informatiejungle (in de onoverzichtelijke en unheimische cultuur) moet het individu een *lichting* kappen of moeten zoeken: “(...) de ruimte die de enkeling nodig heeft om een individu te zijn(...)” Je verdwaalt in en woud en je kunt dan proberen op je schreden terug te keren, je kunt vooruitgaan en zoeken naar de juiste richting. Maar het woud is groot, onbekend groot en zeker ondoordringbaar. Een lichting zoeken en nemen betekent dat je je niet bekommert om oorsprong of doel. “Lichting: het leefbare provisorium, het wonen in de dwaling, de triomf van het kunnen-beginnen ter

plekke, in het hier en nu, op een open plaats met een blik op het hemelgewelf, omringd door het woud van civilisatie, dat evenwel op afstand wordt gehouden” (pag. 124 / 125). Een lichting betekent ook je eigen verhaal ontdekken “(...) en daar energiek aan vasthouden en erop voortborduren(...)” (pag. 126).

Safranski meent dat met dit beeld de mogelijkheid tot soevereiniteit van het individu wordt geïllustreerd. De plek, de lichting geeft afstand in en gelatenheid tot de gekte. Je kunt zo een filter - en immuunsysteem verkrijgen, als je weet wat je wil en kunt. De lichting is de plek waar bildung plaatsvindt, niet in isolatie en ook niet in splendid isolation. Bildung tot een soeverein persoon voltrekt zich in de wereld immers. Bildung is ook te zien als een doorgaand proces. “Wie voor zichzelf in de jungle van het sociale en de overwoekering door de globale communicatie zijn lichting wil uithakken, zal het niet redden zonder een begrenzing die van levenswijsheid getuigt” (pag. 133). Het bewaren van de kracht voor het vormingsproces, is een vorm van ‘eigenzinnigheid’. Het bewaren van die kracht is moeilijk. Safranski citeert Karl Jasper. Jaspers vergelijkt “(...) de moeilijkheid bij het bewaren van je eigenzinnigheid met het ‘leven op de bergkam’, waar je naar beide kanten vanaf kunt vallen, ‘ofwel in de pure bedrijvigheid, of in een ineffectief bestaan in de marge van bedrijvigheid’” (pag. 133). Dat is een mooie vergelijking. In onze samenleving lijkt het nu alsof de lichting op een bergkam ligt. Dat is wel een onhoudbare vergelijking, maar de idee is duidelijk.

3 Zie bijvoorbeeld A, Dijksterhuis, Het slimme onbewuste. Denken met gevoel, 2007

4 In Safranski's beschouwing speelt Heidegger een partij mee. Bijvoorbeeld ‘ontverring’ maakt het verschil tussen nabij en veraf nihil (een andere formulering van de informatiedruk). Van Heidegger leent hij ook het begrip ‘Lichtung’ dat in de tekst simpelweg als lichting (ofwel open plek in een ondoordringbaar woud) wordt gebruikt.

Safranski beschrijft een belangrijk aspect van de moderniteit en wijst met zijn pleidooi voor filtering en immunisering de burger in de moderniteit op de relatie tussen soevereiniteit en identiteit.⁵

Door: Johan Faber

5 Schiller wordt door Safranski geïnterpreteerd als een bildungsdenker die meent dat bildung alleen door esthetische opvoeding van de mens zou zijn te bereiken. In het genieten of maken van kunst ervaart de mens een autonome betekenissamenhang. De mens compenseert in esthetiek “(...) de verminkingen die de op arbeidsdeling berustende maatschappij hem toebrengt” (pag. 138). Dit ‘defensieve concept’, dat ook nog eens niet is weggelegd voor brede lagen van de bevolking, onderzoeken we elders.

OCCIDENTALISME PARRHÈSIA

Ian Buruma & Avishai Margalit, *Occidentalisme; Het Westen in de ogen van zijn vijanden*. Atlas Contact 2008.

Buruma en Margalit stellen, in navolging van Edward Said's kritiek op het 'oriëntalisme', dat het westen blind is voor een belangrijke en recente ontwikkeling. Zoals wij onze denigrerende fantasma's lang op het exotische 'oosten' hebben geprojecteerd, in kunst, cultuur en literatuur met dromen over oriëntaalse werelden, zo projecteert het 'oosten' al enige decennia een totaal vertekend beeld van het westen als decadent tot de ondergang gedoemd avondland. De stereotypering van het westen, het anti-westerse virus, versterkt door de oorlogsretoriek van Al Qaeda; deze Islamistische kritiek op Europa en de VS is bovendien ingegeven door onze eigen zelfkritiek, zoals die sinds de jaren 60 op onze universiteiten gedoceerd werd. Buruma en Margalit beschrijven hoe veel critici van het westen hebben gestudeerd aan westerse universiteiten en onze zelfkritiek gebruiken. Dit leidt tot wat Buruma en Margalit 'occidentalisme' noemen; een vertekend beeld van het westen, als een spiegel van het vertekende beeld dat wij westerlingen van het 'oosten' creëerden met ons oriëntalisme. Zo krijgen wij niet alleen een koekje van eigen deeg, we beseffen ook niet dat er van een debat helemaal geen sprake is wanneer wij ons 'tolerant' opstellen ten opzichte van de occidentalisten. Zie lemma: **Het politieke**.

Door: Bibi Straatman

Foucault in *Moed tot Waarheid*. Boom 2011

Parrhèsia: vrijmoedig spreken om zo de werkelijkheid kritisch te bevragen: een begrip afkomstig van onze Griekse voorvaders, waarin (oprecht) spreken, waarheid/werkelijkheid en de democratische politiek ruimte met elkaar worden verbonden.

– Spreken/schrijven/verbeelden is niet een gratis spel maar een serieuze activiteit die moed vereist omdat het spreken/schrijven/verbeelden 'publieke' effecten heeft.

– Waarheid is niet het simpelweg beschrijven van wat werkelijk is, omdat werkelijkheid immers steeds opnieuw gecreëerd en gedeeld moet worden in een discours. Waarheid verwijst dan naar dat wat we steeds opnieuw nog moeten zeggen, beschrijven, benoemen, en dus ook naar wat *nog niet* werkelijk is, omdat het nog niet gedeeld is.

– Een democratische politieke ruimte functioneert pas, wanneer men bereid is -zoals Michel Foucault aan het einde van diens leven in zijn laatste college met de veelzeggende titel *De Moed tot Waarheid (1983-1984)*- vrijmoedig te spreken, terwijl er iets op het spel staat: namelijk de positie (de grond, het fundament) van degene die spreekt en die iets wil delen; zijn of haar kritische visie op en versie van de werkelijkheid.

Foucaults onderzoek naar de 'parrhèsia' / het vrijmoedig waarheids-spreken schetst een genealogie van deze kritische traditie in de westerse filosofie, die al 5 eeuwen voor Christus startte. Vanuit genealogisch standpunt bezien is ons denken en handelen altijd een reactie op het discours van onze voorgoeders en -vaders, waarin we (al dan niet) vrijelijk onze parentelen (de afstammingslijnen

die men doorheen een stamboom kan trekken) kunnen kiezen. Zie het lemma **Genealogie**. De woorden waarmee wij spreken, het discours waaraan wij refereren, en dat ons als context draagt, komt niet uit de lucht vallen. Een nieuwe, eigen manier van denken en spreken funderen is vanwege de diachronische vertakkingen des te moeilijker. Foucault onderstreepte in zijn inaugurele rede die hij in 1970 hield voor het Collège de France, dat er moed nodig is om je tot het discours in al zijn vergaande vertakkingen, en in heel zijn 'zwaarte' te verhouden. 'Moed' is dus ook een fundament waarop we, als sprekende, schrijvende, fotograferende, schilderende, acterende, denkende subjecten, bouwen.

Door: Bibi Straatman

De Bono, E., *The mechanism of mind*, London, 1979 (1969)

Kahneman, D., *Ons feilbare denken*, 2011

Lehrer, J., *Imagine. Hoe creativiteit werkt*, 2012

Een kleine bijdrage aan artistieke methodenleer

o Lui denken

In 2011 verscheen Kahneman's "Ons feilbare denken". De oorspronkelijke titel was ook wel aardig: "Thinking, fast and slow".

Hij onderscheidt 2 manieren van denken:

- systeem 1: '(...) werkt automatisch en snel, met weinig of geen inspanning en geen gevoel van controle."

- systeem 2: '(omvat bewuste aandacht voor de mentale inspanningen die worden verricht, waaronder ingewikkelde berekeningen. De werking van systeem 2 wordt vaak gekoppeld aan de subjectieve ervaring van handelingsvermogen, keuze en concentratie' (pag. 28).

Een snelle reactie op een vraag bijvoorbeeld en een bedachtzame (die vaak wordt ingegeven door de nadruk die een vraag krijgt, bijvoorbeeld in een experiment):

"Alle rozen zijn bloemen

Sommige bloemen verwelken snel

Sommige rozen verwelken snel."

(pag. 53).

Een juiste conclusie? Als je volgens systeem 1 werkt waarschijnlijk wel, systeem 2 zal preciezer kijken en een andere conclusie trekken.

We werken meestentijds met systeem 1.

Dat is handig en efficiënt, maar het systeem is sterk gebaseerd op aangeleerde patronen, om maar niet te zeggen op dingen als clichés

en stereotypen. Systeem 1 vraagt weinig inspanning. Bekende informatie, onmiddellijk gegeven duidelijkheid, “priming” enz. sturen systeem 1.

Systeem 2 kost meer inspanning en tijd, maar levert vaak meer op. Als systeem 2 voluit werkt, ervaar je overigens ook vaak een flow.

Kahneman schrijft: “Psychologen zijn al tientallen jaren zeer geïnteresseerd in deze 2 manieren van denken.” In zijn boek beschrijft hij talloze, ingenieuze experimenten waarbij de werking van de systemen wordt aangetoond (bijvoorbeeld bij besluiten over economische kwesties of over taxaties) Een eenvoudig voorbeeld is een vraagstuk van een overbekend type: Iemand is door een buurman als volgt omschreven: ‘Steve is een heel verlegen en teruggetrokken, onveranderlijk behulpzaam, maar met weinig belangstelling voor mensen of voor wat er in de wereld gebeurt. Hij is zachtmoedig en ordelijk, met behoefte aan structuur en regelmaat en met een hartstocht voor details’. Is Steve eerder een bibliothecaris of een boer?’ (pag. 15).

1 De Bono

Een psycholoog die ook reeds vroeg (.1970) was geïnteresseerd in die denkwijzen is Edward de Bono. Zijn inzichten zette hij om in vele praktische aanwijzingen. Nagenoeg iedereen kent zijn ‘denkhoedjes’: een vorm van een rollenspel waarin de deelnemers in de bespreking van een probleem een hoedje opzetten en dan acteren vanuit de daarbij horende rol.

Bijvoorbeeld:

- rood hoedje: laat gevoel en intuïtie spreken
- wit hoedje: laat zich leiden door ze fekten en nozzing but ze fekets
- blauw hoedje: is beschouwend, afstandelijk
- zwart hoedje: azijnzeiker, pessimist, ‘t glas is ‘half leeg-idioom’ hanterend.

In 1969 schreef hij ‘Mechanisme of mind’. In dit boek legt hij de grondslag voor de cursussen en de aanbevelingen voor vernieuwend denken waar hij later in ging grossieren. Hij introduceert hier een nieuw woord, dat volgens hem een nieuwe vorm van denken mogelijk maakt. Het woord luidt: PO

2 PO?

De Bono onderscheidt dus ook verschillende manieren van denken (met informatie omgaan). In de **natuurlijke**, alledaagse aansturing van handelen, varen we eigenlijk voornamelijk op aangeleerde en verworven gedragspatronen (lijkt sterk op systeem 1). We kunnen ook **logisch** denken; dit type denken kunnen we inzetten als we een probleem tegenkomen. Logisch denken is een groot goed en de denkstappen zijn goed te volgen: als het linkerpad naar het noorden gaat, dan nemen we het rechter, want we moeten naar het oosten (logisch denken werkt met premissen, met ‘feiten’). Logisch denken is binair; De Bono noemt deze vorm van denken: ‘*management of no*’.

Je kunt de informatie, die op je af komt, ordenen volgens oplossingsmodellen of algoritmen. Stel je staat voor een probleem, schrijf je *wordt* in ‘hij *wordt*’ nu wel of niet

met een t. Natuurlijk, je moet het probleem wel even zien, maar dan kan je terugvallen op een vuistregel ('t kofschip meen ik). De Bono gebruikt de aanduiding '**mathematisch denken**' voor deze vorm van informatieverwerking.

Van vernieuwing, creatief cognitief opereren is hier nog niet zo zeer sprake. In alle drie de denkwijzen wordt een beroep gedaan op patronen, op formats, op objectief herkenbare oplossings-aanpakken. de informatie die relevant wordt geacht vloeit door de reeds bestaande kanalen. De Bono beschrijft nòg een vierde vorm van denken, het '**laterale denken**'. In dit geval wordt een voor de hand liggende aanpak van een probleem verworpen en wordt er geprobeerd een bestaande organisatie van informatie te verstoren of te ontregelen.

De Bono illustreert het verschil tussen logisch en lateraal met 2 aanpakken van fotograferen. In de begintijd werd er bijvoorbeeld voor een portret een nauwkeurige opzet gemaakt. Later, de technologie ijelde voort, nam de fotograaf een heleboel foto's (fotoshoots met automatisch wapen) en koos naderhand de beste foto. kortom: 'With lateral thinking you may not know what you are looking for until you have found this' (pag. 238; vergelijk Cruijff, vgl. serendipiteit; vgl. ook je docenten: "Stel de oplossing zo lang mogelijk uit).

Lateraal denken verloopt dus grondig anders dan 'natuurlijk', 'logisch' of 'mathematisch' denken / probleemoplossen. Die drie vormen passen een reeds beschikbare methode toe (de keuze van zo'n methode kan nog wel even zoeken betekenen, maar toch). Het zijn 'verticale' vormen van informatieverwerking. Je graaft dan een kuil (beeld-

spraak is van De Bono) en al denkend, graaf je dieper. In het laterale denken wordt naar alle kanten gekeken en worden zijpaden gekozen in plaats van lineair, volgens een vaststaand programma, naar een omschreven doel toe te werken. Je roept bij het laterale denken -bewust- associaties op die ogenschijnlijk niets met de zaak te maken hebben. 'With vertical thinking one moves only if there is a direction in which to move. With lateral thinking one moves in order to generate a direction' (pag. 238).

Na de Bono komen uitdrukkingen als 'tunnelvisie', 'uit de doos denken' in het repertoire van creativiteits - trainers.

Alles heeft bij De Bono met taal te maken. Taal en denken zijn partners in crime en in love. De taal die je gebruikt, wanneer je in een oplossingsproces bent verwickeld, bepaalt de richting van de oplossing. Je spreekt bijvoorbeeld in termen van materiaal en dan zullen oplossingsstendenties ook in de richting van materiaal gaan. De aandacht wordt gefixeerd (vgl. ook de wereld van verschil die ligt tussen het eerder genoemde idioom van het half lege glas en die van het half volle glas). Zo'n idioom heeft in het gesprek een sterke voor-sorterende werking.

De Bono komt met dat woord PO dus. Je kunt daarmee aangeven ('t is waarschijnlijk een afkorting van 'possible') dat je bewust het bestaande informatiepatroon wilt doorbreken, door een 'rare' suggestie te doen, door informatie toe te voegen die niks met de zaak te maken heeft, of -nog een andere formulering- door een associatieveld te activeren dat ogenschijnlijk buiten de oplossingsruimte valt.

HET POLITIEKE

Het woord PO is bedoeld om aan te geven dat je een random input wil geven in een gesprek (met anderen of met je zelf). ‘A random input from outside can serve to disrupt the old pattern and allow it to reform in a new way’ (pag.). Steve Jobs gebruikte dit principe toen hij in zijn tijd bij Pixar een nieuw gebouw ontwierp voor de studio. In het gebouw werd de -enige- toiletgroep voor alle werknemers van alle verdiepingen in het atrium geplaatst. De werknemers zouden bij elk toiletbezoek anderen ontmoeten en dus de kans van een ongevraagde input hebben.

Kortom, zeg gerust een bij een werk over de maan: ‘PO, the moon is made of green cheese’.

Biedt Po gegarandeerd succes? Dat is dus een retorische vraag. Er is een aantal voorwaarden dat aan een vruchtbare toepassing gesteld kunnen worden. Je moet een ding, een onderwerp te pakken hebben of gegrepen zijn door dat onderwerp (je thema, je fascinatie, je idee). En je hebt vakgenoten nodig voor dat gesprek. Hoewel, het kan ook uiterst synergetisch werken om met mensen uit een andere discipline te werken. Dat kan voor jou even ontregelend werken (en voor hen ook, zie de belofte van interdisciplinariteit die zo af en toe wordt verzilverd). De “po - werking” kun je ook halen door je buurman eens uit te leggen, waarmee je bezig bent.

Door: Johan Faber

Chantal Mouffe, *Over het Politieke*. Klement/Pelckmans 2005

Individuele staten hebben de laatste jaren veel van hun macht verloren, stelt Mouffe. Overall ter wereld boeten de parlementen in aan macht en worden de belangrijkste knopen niet meer in het parlement doorgehakt, maar daarbuiten. Bepaalde zaken lijken te complex geworden om over te laten aan democratische beslissingsprocessen. Technocraten, belangengroepen, specialisten en deskundigen nemen het debat over, dat gericht is op consensus onder het mom van ‘algemeen belang’. Mouffe deelt de visie van Sloterdijk (zie het lemma ‘Woedemanagement’): de huidige politiek neemt de rol van het democratische debat niet meer serieus. Dit debat was altijd met harts-tochten vermengd. Bovendien was de politieke ruimte altijd de arena waar antagonismen uitgevochten konden worden zonder dat dit in geweld escaleerde. Het proces van technocratisering van het politieke kent verschillende oorzaken, maar een belangrijke factor is de economisering van het discours over politiek en de economisering van onze werkelijkheid. De multinationals ontsnappen bijna volledig aan de controle van overheden, betalen bijna nergens nog belastingen en lijken bovendien ook nog eens een soort van rolmodellen voor politici, die zich eerder spiegelen aan managers en hun methoden, dan aan het politieke debat. Het neo-liberale gedachtegoed lijkt zelfs links in zijn greep te hebben gekregen. Mouffe pleit, zoals Sloterdijk en Žižek, voor een echt debat, zonder tussenkomst van technocraten, economen, managers en deskundigen. Daarbij dient ‘consensus’ niet het doel te zijn, want dat dekt menings-en visie-verschillen maar toe.

Door: Bibi Straatman

HET POLITIEKE (EN DE KUNSTEN)

Mouffe, C. (2008). Kunst en democratie, Kunst als agonistische interventie in de openbare ruimte. *Open 2008* / nr.14 . Rotterdam: Nai uitgevers/skor, pp. 6-15.

Mouffe, C. (2010). *Over het politieke*. Zoetermeer: Uitgeverij Klement

L Het politieke klinkt net iets anders als de politiek, en dat heeft een reden. Het politieke wil namelijk een alternatief zijn voor de politiek. De politiek gaat over het vage taalgebruik van politici die je nooit helemaal kan vertrouwen, over Haags gekonkel, achterkamertjespolitieke, stemmen en teleurgesteld zijn. Als we anders politiek willen gaan denken, als we andere politieke praktijken willen ontwikkelen is het goed om het woord ietwat te vervreemden, zodat we snappen dat het over iets anders gaat. Daarom maken we een onderscheid tussen de politiek en het politieke. Maar goed wat is dat andere dan wel? Waarin onderscheidt het politieke zich dan van de politiek?

Nou op de eerste plaats omdat het politieke van ons allen is. Eigenlijk gaan we weer terug naar wat het wezen is van politiek. Politiek komt van politeia en betekent eigenlijk niet anders dan samen-leving, de wijze waarop we met elkaar overleggen, hoe we zullen samenleven. In het politieke nemen we dat weer terug. We halen de politiek terug naar ons, mensen die proberen samen te leven, mensen die met elkaar vorm geven aan de wereld waar we in leven. In het politieke doen wij er weer toe, niet alleen eens in de vier jaar, maar voortdurend. Het politieke maakt ons bewust van de invloed die we kunnen hebben wanneer we in gesprek gaan met anderen, wanneer we onze kunst in het publieke licht plaatsten (zie ook publiek) en

wanneer we via onze ontwerpen ingrijpen in de wereld om ons heen (of dat nou producten, gebouwen, stedelijk interieur of visuele communicatie is).

De politiek filosoof Chantal Mouffe heeft in 2011 een boek geschreven waarin ze dit onderscheid maakt tussen de politiek en het politieke. Zij zegt: De politiek is het politieke bedrijf zoals we dat kennen op nationaal, regionaal en lokaal niveau. Het politieke is het krachtenveld waarin we met elkaar tot overeenstemming proberen te komen over de wijze waarop we de gemeenschappelijke wereld (zie het publieke) vormgeven. Chantal Mouffe benadrukt dat het tot vereenstemming komen een krachtenveld is. Zij gelooft ook in het belang van dat krachtenveld van tegenstellingen. Doordat we het niet met elkaar eens zijn (of doordat we heel andere belangen hebben) moeten we met elkaar in gevecht. Wanneer we dat maar op enigszins beschaafde wijze blijven doen, door in het debat op het scherpst van de snede te vechten, zal er geen fysiek conflict ontstaan. Haar tweede belangrijke tegenstelling is dan ook de tegenstelling tussen antagonisme (haat en vijandigheid) en agonisme (tegenstellingen, debat). Wanneer er maar genoeg agonisme wordt toegelaten voorkomt dat antagonisme. Voor de kunsten en voor het ontwerpen is dit van belang omdat het de kunst oproept om debat te veroorzaken. Zij noemt dit debat 'publiek domein'.

Dus samengevat kan je zeggen dat het politieke als zijnde de wereld zoals we die met elkaar vormgeven, een agonistisch aspect moet kennen omdat er altijd tegenstellingen en belangenconflicten zijn. Wanneer dit debat plaatsvindt, spreken we van publiek domein. Het publieke en het politieke zijn in

PUBLIEK

IN PUBLIEK BEELD

die zin zo nauw met elkaar verbonden dat je kunt zeggen dat het politieke plaats heeft in de interacties in het publieke domein. Daar waar mensen zich met elkaar uiteenzetten, daar waar zij zichzelf hoorbaar, zichtbaar en kenbaar maken, daar bevindt zich het politieke. Daarmee hebben de kunsten opeens een veel duidelijkere rol ten aanzien van het politieke.

Door: Anke Coumans

Arendt, H.(2004). *Vita Activa. De mens: bestaan en bestemming*. Amsterdam: Uitgeverij Boom.

Bij het woord publiek denk je al snel aan publiek uit ‘hooggeëerd publiek’. Je zit in een zaal en je wordt toegesproken door iemand op het podium. Hij spreekt. En jij bent deel van een groep mensen die samen het luisterend publiek zijn. Het publiek als een ongedefinieerde hoeveelheid individuen die bij elkaar genomen kunnen worden, omdat zij de groep zijn waar een boodschap zich tot richt. Spreek ik tot een grote groep mensen, dan zijn zij mijn publiek. Het publiek kan ook een groep in potentie zijn. ‘Wie is uw publiek?’ vraagt de interviewer aan de popzanger, aan de schrijver, aan de politicus. Wanneer ik mij tot mijn publiek richt, breng ik mijzelf in de openbaarheid. Ik maak mijzelf zichtbaar, kenbaar aan het publiek. En wanneer veel mensen mij door al mijn publieke optredens kennen, ben ik een ‘publiek’ figuur.

Een publiek beeld is analoog daaraan een beeld dat in de openbaarheid verschijnt, een beeld dat zich tot een publiek wendt (alsof een beeld ‘zich wendt’, laten we daarom maar zeggen dat een publiek beeld ‘in de openbaarheid gebracht is’.)

‘Publiek’ verwijst dus naar de openbare verschijningsvorm die beelden kunnen hebben. De filosofe die het meest geschreven heeft over ‘het publieke’ is de politiek filosoof Hannah Arendt (1906-1975). Zij vertaalt het in *Vita Activa* (1958) als ‘datgene dat door iedereen kan worden gezien en gehoord en de grootst mogelijke bekendheid krijgt’. (Arendt 1994: 56) Daarom spreekt zij ook over het publieke als het verlichte, zichtbare, tegenover het private als het donkere,

verborgene. Iets publiekelijk maken is iets zichtbaar maken. Een publiek persoon is een voor allen zichtbaar persoon. Deze definitie van het publieke hangt nauw samen met het publieke als het gemeenschappelijke. Wat openbaar is, is van ons allen. Het publieke is 'de wereld voor zover die ons gemeenschappelijke tehuis vormt'. (Arendt 1994:60) Het publieke domein is de ruimte die we delen. Het is het domein dat zich onderscheidt van het private of particuliere domein, dat ons persoonlijke domein is. (Arendt 1994:57) Het publieke domein brengt ons samen en biedt ons de mogelijkheid met elkaar in gesprek te gaan. Het is het platform voor het publieke gesprek, als zijnde het gesprek dat ons allen kan aangaan en het is het platform voor het publieke beeld, als zijnde het beeld dat ons allen in potentie aangaat.

Door: Anke Coumans

HET REËLE

Jacques Lacan, Slavoj Žižek, Alain Badiou, Julia Kristeva, Judith Butler.

De Franse psychoanalyticus en filosoof Lacan introduceerde in de jaren zestig een kritisch vocabulaire om onze omgang met werkelijkheid en fictie te bevragen. Hij stelt vast dat wij helemaal niet kunnen omgaan met de onbemiddelde realiteit, die hij ‘het reële’ noemt. Die onbemiddelde realiteit is, zoals het abjecte, ‘te’: te heftig, te afschuwelijk, te indringend, te mooi. Wij moeten ons altijd een beschermend verhaal creëren, om die werkelijkheid te verdragen. Dat is de reden waarom Slavoj Žižek in zijn documentaire over film en psychoanalyse (*The Perverts Guide to Cinema*, 2006) uitroept: “I want a zzzthird pill, zzzhat shows us reality in fiction!”. Hij bevindt zich daar in de beroemde scène van *The Matrix*, waarin de hoofdpersoon Neo een rode en blauwe pil krijgt aangeboden; de blauwe waarmee hij in de (fictionele) matrix zal blijven, de rode die hem daar uit zal leiden. Žižek wil maar zeggen: realiteit staat niet tegenover fictie, of buiten de fictie, zoals *The Matrix* lijkt te suggereren, maar is altijd al onderdeel van, of bemiddeld door een ‘gefictionaliseerd’ verhaal. Als je de symbolische of imaginaire ficties wegneemt, die onze werkelijkheid reguleren, dan verlies je de werkelijkheid zelf; onze werkelijkheid; die, welke we kunnen verdragen.

Door: Bibi Straatman

REVOLTE EN REVOLUTIE

Julia Kristeva in *De Toekomst van een Revolte*. Boom 1999, Julia Kristeva in *Intimate Revolt*. Columbia University Press, 2002 en Hannah Arendt in *Over Revolutie*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas, 1963/2004.

In de nacht van de 14-e juli 1989 bracht de Duc de la Rochefoucauld-Liancourt aan Louis XVI de boodschap van de val van de Bastille. De koning riep: “mais, c’est une révolte! (een oproer).

Daarop corrigeerde Liancourt hem: “Non, sire, c’est une révolution!” Dat was de eerste keer dat het woord revolutie in politieke context werd gebruikt (zie Arendt 2004:65).

Heeft het begrip revolutie of revolte als denkconcept nog wel toekomst in de 21-e eeuw? “De betekenis van een revolutionair bestaat er niet in om een ommekeer als zodanig teweeg te brengen, maar om de beslissende en specifieke effecten van die ommekeer aan het licht te brengen” schrijft Kristeva. Ze verwijst daarbij naar Arendt, die ook onderstreept dat onze opvatting over verandering tamelijk pathetisch is; we kennen al een paar eeuwen, om precies te zijn sinds de Franse Revolutie, die pathos van het nieuwe, die we ook nog eens verbinden met een fascinatie voor geweld. Om het nieuwe van een ‘revolutionair’ evenement, hetzij op het persoonlijke vlak, hetzij op wetenschappelijk of politiek vlak, werkelijk tot ons te laten doordringen, moeten we weerstand leren bieden aan het fatalistische revolutionaire ethos, waarin de onontkoombaarheid van ‘gebeurtenissen’ als noodzakelijk, noodlottig, (natuur-)historisch proces neergezet wordt, in een metaforische vergelijking waarbij menselijke, historische processen

gelijk gesteld worden met gewelddadige natuurrampen, -stromen, of onontkoombare kosmische processen, zoals de cyclus van onze hemellichamen. We moeten, kortom, het begrip historische noodzaak en de daaraan verbonden evolutionaire opvatting van de historie achter ons laten of deconstrueren. We moeten weerstand bieden tegen de hybris van de revolutionair die denkt het nieuwe te kunnen forceren via een krachtige heroïsche wils-daad.

Het nieuwe dat verschijnt als evenement, krijgt alleen bestaansrecht als het ook wordt herkend en benoemd als zodanig, en wordt gearticuleerd, geanalyseerd. Anders is het alleen maar een (gewelddadig) gebeuren dat inbreuk maakt, maar dat geen blijvende sporen nalaat. “To think is to revolt, to be in the movement of meaning and not in the movement of the streets”, schrijft Kristeva (2002:39).

Het nieuwe heeft een herinnering en een ‘doorwerking’ nodig; een herkauwen en interpreteren: wat is er nu precies gebeurd? Het heeft een ‘terugbuigen’ nodig, precies zoals het Latijnse woord re-volvere, waar het begrip re-volte en re-volutie vandaan komt, suggereert. Re-volvere betekent terugbuigen; opnieuw de beweging maken. Het woord werd voor het eerst door Copernicus in 1543 gebruikt om de beweging van de hemellichamen aan te duiden. Een mooie paradox: wat is er minder revolutionair dan de eeuwige zichzelf herhalende beweging van de hemellichamen?

Door: Bibi Straatman

ROLLEN (EN TAKEN)

Bourriaud, N., *The radican*, New York 2009

tags creolisering, knowmads, connectivisme

o Classificaties

Ok. De cultuur en het cultuurbeleid zijn in transitie en met de financiën is ook nog niet alles op orde. Geen wonder dat er veel wordt gesproken over de rol van kunstenaars en vormgevers. Ook overigens over de rol van docenten in een kunstvak.

Er gaan allerlei classificaties al door de wereld. Bijvoorbeeld: maker, communicator en denker. Dat is een typologie met alle nadelen die zo'n indeling oplevert. Je krijgt al snel de indruk dat makers niet denken en communicatoren niks maken.

Die indelingen komen veelal van onderzoekers (sociologen, beleidsadviseurs, kunst-theoretici). De beroepsbeoefenaar zelf zal zijn eigen visie hebben op de manieren waarop hij talent en kundigheid kan en wil inzetten.

Maar goed een, een uitgesproken opvatting over de rol van de kunstenaar vinden we bij Nicolas Bourriaud. Hij omschrijft de kunstenaar als 'semionaut'.

1 Wat is een semionaut?

Ha! Dat is niet zo eenvoudig te zeggen. Je zou eigenlijk zijn complete visie op de functie van de hedendaagse kunst en de nabije toekomst daarvan moeten samenvatten. Dat kan hier niet. We kunnen hooguit een paar steekwoorden geven.

Bourriaud is romancier, curator en kunst-filosoof en dat alles heel bevlogen en met oog voor de veranderingen in de wereld.

Of de ontwikkelingen nu economisch, politiek, demografisch, technologisch van karakter zijn, hij betreft ze in zijn reflectie op de functie van met name beeldende kunst. In 2009 organiseerde hij de Tate Triennial onder de titel 'Altermodern'. Dat is op zich al een ingewikkeld steekwoord. Het lijkt een alternatief uit te drukken voor het begrip moderniteit, maar al lezende in zijn boek merk je dat hij met 'altermodern' afscheid neemt van het (kunsthistorisch) modernisme en van het postmodernisme.

Bourriaud ziet een geglobaliseerde wereld, waarin door de digitale media ruimte en tijd bij elkaar zijn gekomen. Er zijn vele culturen en nu ook vele relaties tussen culturen; hij ziet identiteiten zich vormen uit '(...) borrowings, citations and proximities' (pag. 55). Hij ziet ongekeerde migratiestromen over de aardbol trekken; hij ziet die bol overdekt met materiële en virtuele lagen van tekens en betekenissen.

De kunstenaar (van Bourriaud) is eigenlijk een nomade. Hij reist door de culturen (ook die van het verleden, want alles ligt immers ook wel in een web-archief), verblijft er een poos, kijkt en neemt deel, voelt zich veranderen en geeft daaraan uitdrukking in zijn werk. De kunstenaar als vertaler. Bourriaud heeft zijn boek geschreven in een periode waarin hij verbleef in '(...) Paris, Venice, Kiev, Madrid, Havan, New York, Moscow, Turin and finally London.' in een periode van 2 jaar. (Dat zal zijn normstellende en homogeniserende kijk op de kunstenaar ook wel enigszins hebben beïnvloed. Het is ook zijn werk: hij moet in de circuits van visies en opdrachten een duidelijke geurvlag, een brand neerzetten. 'He practices what he preaches'. Ik denk dat de kunstenaar inderdaad

iets verder moet dan het Blauwburgje, maar dan ook aan het Wad veel kan beleven en dat kan communiceren in werk dat ontroert, ontsluit en een nieuwe blik geeft.)

Bourriaud trekt een conclusie uit die vloeibare samenlevingen en de geglobaliseerde connecties waarin alles permanent in verandering is. Kunstenaars kunnen niet langer ergens geworteld zijn. Niet fysiek, maar ook niet ideologisch. Bourriaud maakt een onderscheid tussen ‘radicals’ en ‘radicants’. De eerste zijn geworteld in een ideologie, dragen die zuiver en consequent uit in hun werk; de tweede zijn aardbeienplantjes, ze bewegen zich van cultuur naar cultuur, nemen grondstof op en maken er iets van, geven het resultaat door en groeien naar de volgende locatie. ‘The artist tinkers and improvises on the basis of general production and moves around the network of signs, inserting his or her own forms into existing channels’ (pag. 172).

De kunstenaar werkt met ‘para-artistic materials’ (ansichtkaarten, plastic zakjes, promotiemateriaal, expositieruimtes en veelal ook materiaal uit de ‘archieven’). ‘The artistic practice of a Richard Prince, a Bertrand Lavier, a John Armleder, or an Allen Ruppersberg - to cite only a few of the artists heralding this evolution- consists not in manufacturing objects but in inventing modes of coding and protocols for using signs” (pag. 171).

Bourriaud kan de kunstenaar dan ook als *postproducent* zien: hij verwerkt cultureel materiaal, vertaalt het en assembleert het in een nieuw frame. Hij hoeft vormen niet vanaf scratch te maken of iets radicaal

nieuws te verzinnen. Hij communiceert met en door culturen; hij vormt zichzelf en daarmee zijn werk aan andere culturen, aan de ander en het andere: aan de ‘*exoot*’. Door zijn werk brengt hij anderen in beweging. Zijn werk ‘*viatoriseert*’: het laat culturele inhouden (betekenissen en tekens) reizen en doet anderen reizen. Hij is een meester in *creolisering* (vermenging van culturele inhouden; zie zijn boeiende paragraaf ‘Victor Segalen and the twenty-first-century creole’). Korter gezegd, de kunstenaar is semionaut.

We halen nog een aantal omschrijvingen van de taak van de kunstenaar aan als semionaut:

‘Buddhism augmented by Dan Graham, Fluxus augmented by the popular tradition of Japan: what these artists aim for in their works is not to accumulate heterogeneous elements, but to make meaningful connections in the infinite text of the world culture. In a word, to produce itineraries in the landscape of signs by taking on the role of semionaut” (pag. 39).

‘The Internet, where almost all available information resides, suggests a method (navigation, whether reasoned, intuitive, or aleatory) and provides an ideal metaphor for the state of global culture: a liquid ribbon on whose surface we are learning to pilot thought. A principle or method seems to be emerging: this capacity to navigate information is in the process of becoming the dominant faculty for the intellectual or artist.’ (pag. 159 / 160)

SIMULACRUM/ SIMULACRA

‘Artists become semionauts, the surveyors of a hypertext world that is no longer the classical flat space, but a network infinite in time as well as space; and not so much the producers of form as the agents of their viatorization, of the regulation of their historical and geographic displacement.’ (pag. 184)

De kunstenaar als semionaut zet de exodus in gang, hij is als een remixende DJ, die weet dat zijn materiaal ook weer als ingrediënt voor een volgend werk zal dienen, waar dan ook ter wereld en wanneer dan ook.

Misschien zijn het buzzwords (zie ook onder). Semionaut is wel een aardig concept: gaten boren in de vele lagen en stromen tekens en betekenissen waardoor boeiende trajecten mogelijk worden; communicatie en beweeglijk denken zijn ermee gediend.

Het huis van de wereld heeft vele Wunderkammer. De kunstenaar is niet bang voor het openen van deuren, hij proeft de sfeer, leert en gaat om met de dingen die hij vindt. En ‘tinkert’ een werk.

Door: Johan Faber

Jean Baudrillard in *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, 1981.

Onze huidige multimediale cultuur produceert aan de lopende band beelden. Baudrillard was een van de eerste filosofen die vaststelde dat beelden in de postmoderne cultuur een nieuwe status hadden gekregen. Niet meer als ‘afbeelding’ van de werkelijkheid, maar als fascinerende extra werkelijkheid, mooier, spannender, lekkerder, leuker. We wentelen ons in die prachtige TV-simulatie van de werkelijkheid, die vanzelfsprekender lijkt te zijn geworden dan het reële, en die deels bedoeld is om producten aan de man te brengen, en dus als propaganda gelezen kan worden. En via een variëteit aan nieuwe, digitale, trans-mediale apparaten en devices van ná de TV, lijkt die onuitputtelijke stroom aan beelden nog vanzelfsprekender onze leefwereld te koloniseren. Kritisch kijken – ook in affirmatieve zin – leek een tijd lang onzinnig en onmogelijk. Kritische afstand creëren leek een devies van oude linkse filosofen die uit de wereld van voor de val van de Berlijnse muur stamden. Voor het benoemen en verder ontwikkelen van het denken rond die kritische, of vervreemde blik (Viktor Shklovsky, Slavoj Žižek) heb je een ander vocabulaire nodig dan dat van de postmoderne theorie. De vraag van het actorschap, of de herkomst, of de grond van de (vervreemde, kritische) blik, en dus ook van het beeld, moet weer gesteld worden als we kritisch willen kijken naar de status van al die beelden die onze leefwereld overspoelen. Het leek er even op dat we de vraag naar het reële uit het oog zouden verliezen, omdat we ons wilden overgeven aan de simulatie (digitale, virtuele werkelijk-

SPREZZATURA

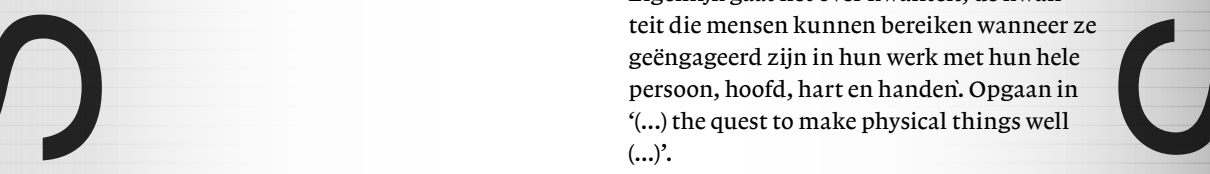
heden). Maar er zijn toch steeds meer (media) filosofen en kunstenaars die de vraag naar de kritische blik op de voorgrond stellen; de blik die op wat voor manier dan ook, verrassend, vervreemdend, woedend, lachend, ironiserend, (be)vragend, problematiserend (...) inbreekt op het bestaande discours en op de vanzelfsprekende verleiding ervan.

Door: Bibi Straatman

Een kleine bijdrage aan professionele communicatie-vaardigheden

o Richard Sennett

Richard Sennett werkt al enige jaren aan zijn 'homo faber- project'; hij onderzoekt de mens daarin als zijn eigen maker. Hij is van plan dit project te laten landen in 3 boeken, waarin hij het individu, de sociale relaties en de fysieke omgeving van de mens behandelt.

Het boek over het individu is in 2009 verschenen onder de titel 'The craftsman' ('De ambachtsman'). Die titel is wat misleidend. Eigenlijk gaat het over kwaliteit; de kwaliteit die mensen kunnen bereiken wanneer ze geëngageerd zijn in hun werk met hun hele persoon, hoofd, hart en handen. Opgaan in '(...) the quest to make physical things well (...)'. 

In 2012 verscheen 'Together. The rituals, pleasures and politics of cooperation'. In dit tweede deel van zijn trilogie onderzoekt Sennett samenwerking. Hij meent dat er in de moderne samenleving, de neoliberale cultuur, een verlies aan vaardigheden tot samenwerking valt te bespeuren. Sociale media en andere vormen van netwerk communicatie bieden op zich een structuur, maar het gebruik ervan leidt niet tot effectieve vormen van samenwerking, die tot praktische verbeteringen of ontwikkelingen leiden van de omstandigheden waarin de mensen 'werkelijk' verkeren. Flashmobs en Project X events zijn meer spektakels waar de harde structuren niet door aangetast worden. Enfin, het is een mooi boek, maar daar gaat het hier niet om. Het gaat hier even om 'sprezzatura'.

1 Gesprekken

Gesprekken heb je in alle soorten en maten. De plek zegt vaak iets over de soort (kantine, kroeg, kerk). Laten we uitgaan van een gesprek waarin jij je werk wil laten zien en toelichten en een reactie wil. Een gesprek tussen vakgenoten, waarin het gaat om iets in ieder geval. Dat kan dan zijn een opvatting, een adequate verfstreek, de lichtval, de boodschap of het narratieve karakter van het werk.

Wanneer verloopt zo'n gesprek goed? Wanneer is het vruchtbaar? Dat kun je achteraf vaak wel aangeven: sfeer van openheid, betrokkenheid bij de gesprekspartner, weinig kramp aan beide zijden, shotjes relevante deskundigheid en ervaring. Er zijn ook wel belemmerende factoren aan te wijzen als een gesprek niet zo geweldig verliep: opzichtig impression-management, voor jou ongegrond en overmatig zelfvertrouwen bij de partner, boasting en andere pompeus-doe-nerij, onverschilligheid of een diarree aan ik-boodschappen. Het is altijd leerzaam een professioneel gesprek (ook te zien als 'onderzoeksmethode') eens te analyseren.

Sennett besteedt uiteraard veel aandacht aan communicatie (tussen vakgenoten, maar ook tussen tegenstanders - op wat voor vlak dan ook). Dat is logisch, als samenwerking belangrijk is, dan is het ook van belang dat je skills hebt om gesprekken te voeren, die er toe doen. (We laten small talk en andere belangrijke smeerolie gespreks-skills even buiten beschouwing; we hebben het over gesprekken waarin mensen zich over een voor beiden relevant onderwerp willen of moeten verstaan, een 'zakelijke' dialoog;

eentje die ook als onderzoeksvorm ook zou kunnen gelden).

Sennett diept uit een doos een oude term op: 'sprezzatura' en maakt er een aanbeveling van. We beschrijven het begrip hieronder in de verwachting dat je het fenomeen herkent. Je hebt vast gesprekken gehad die je nieuwe inzichten gaven, zonder dat je het idee had dat je jouw standpunt had hoeven verlaten. Nou ja, zo iets heeft van Sennett een naam gekregen.

2 Sprezzatura

De doos waaruit hij put heet 'Het boek van de hoveling', geschreven door Baldassare Castiglione in 1528. Zo! Een nog rauwe periode, waarin velen ongetwijfeld voelden dat er een transitie gaande was.

In feite gaat het over hoffelijkheid, zoals we dat soms noemen. Stel je voor: je hebt rond 1480 / 1510 ruzie of je voelt je beledigd, in je eer aangetast of tekort gedaan. Het mes en het zwaard zijn de meest voor de hand liggende opties. Maar ze worden ook al wat contraproductief bevonden: ze beëindigen een gesprek voordat het is begonnen en ze roepen veelal weer akelige vervolgacties op (Een vete! Wraak!). Kortom, er is een beschavingsproces gaande, met name binnen de hoven. Castiglione levert zijn bijdrage aan dit offensief in de vorm van een handboek.

Je kunt passie hebben voor een onderwerp en je kunt het gesprek in een lichte toon voeren, waarbij je jezelf niet te serieus neemt en waarin het onderwerp open wordt gehouden omdat je niet je gehele persoon in het gesprek gooit. 'Less self, more sociable' (pag. 117). Betekent sprezzatura dat jij luistert en ja en amen roept al naar gelang de behoefte

SUBJECT

van je gesprekspartner? Nee. Je hebt natuurlijk je inzet in het gesprek (bijvoorbeeld de keuze voor een narratieve voorstelling, voor een paletmes only, en die inzet verdedig je, beargumenteer je zonder je gesprekspartner te diskwalificeren ('Je kunt zelf niet eens schilderen...'). Je blijft zakelijk en diplomatiek, omdat je verwacht dat het gesprek voor jou bruikbare gegevens en inzichten kan opleveren.

Sprezzatura: een diplomatieke manier om een gesprek te voeren over moeilijke, brandbare onderwerpen. 'Ik zou denken dat....' biedt meer openheid dan: 'Ik vind dat...'

Sennetts pleidooi voor sprezzatura is niet zijn enige bijdrage aan het begrip van communicatie in samenwerking. Hij maakt ook een verschil tussen dialectiek en dialogiek in gesprekken. De eerste structuur beschrijft een verloop waarin een stelling wordt verkondigd die vervolgens wordt bestreden en waarbij na afloop een soort logische conclusie wordt getrokken waar ieder zich wel in moet vinden; er wordt een winnaar wordt vastgesteld. Zo'n structuur kan ook handig zijn in een zakelijke *vergadering*. Maar in een zakelijk *gesprek* kan 't ook anders. Er kunnen ideeën worden uitgewisseld zonder dat het leidt tot een gemeenschappelijk standpunt, maar waarin die uitwisseling de deelnemers wel meer bewust maakt van de eigen inzichten en visie; die uitwisseling bevordert veelal ook het begrip van de ander (pag. 19 e.v.).

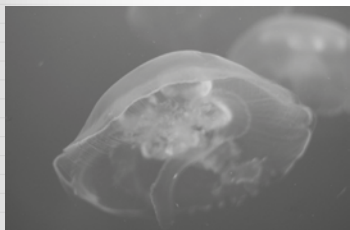
Door: Johan Faber

Van: subjectum: van Aristoteles: het onderliggende, het dragende, funderende

De geste van het (her)funderen is iets dat elk subject moet doen om zichzelf het wankel fundament van een persoonlijke leefwereld of eigen 'handtekening' te verschaffen. Iedere kunststudent moet zich inschrijven in een of ander heersend discours en moet spreken met de (beeld)taal die we erven van onze voor-moeders en -vaders; dat is noodzakelijk om te leren spreken, denken, schilderen, enz. Leren is repeteren ... en dan re-mixen, in dialoog met anderen die ook, en eerder met vergelijkbare dingen bezig waren. Daarmee wordt alles wat we zeggen, maken en produceren, een ('inter-tekstuele') verwijzing. In die zin is een auteur nooit autonoom, maar in al zijn of haar vezels verbonden is met vigerende discoursen en met de (beeld)taal van een bepaald tijdperk, dat weer (dialogisch) verweven is met voorgaande tijdperken. We moeten leren zien, benoemen, ervaren wat er mogelijk ook mee-resoneert, wanneer wij spreken, schrijven, schilderen, fotograferen, denken, om over grenzen van het huidige tijdperk of de eigen context (chronotope) heen te kijken. Het onmatige (Virno), het buiten-maatse, het (nog) niet geziene, komt tot stand in een worsteling en door-werking (Freud) met die contingente context die als een erfenis van vorige generaties altijd al aanwezig is.

Door: Bibi Straatman

TRANSPARANT



In Spits las ik onlangs:

“Transparantie is slechts politiek trucje”

Transparantie (of transparant) is het moderne politieke modewoord. Is er een probleem? Maak het transparant en het is opgelost.

In 1995 kwam het woord nog maar 180 keer voor in de kamerstukken, in 2010 zeker 1200 keer. Het woord transparant heeft een positieve associatie, waardoor je er eigenlijk niets tegen kunt hebben. Politici gebruiken het dan ook te pas en te onpas als een soort maatschappelijke multivitamine.

Transparantie in de kunst is de mate van doorschijnendheid van materiaal. Bijvoorbeeld van inkt, verf, film, glas of papier. Transparante kleuren zijn doorzichtig en laten de ondergrond doorschemeren. Zo kun je goed in lagen werken. Deze techniek wordt ook wel glaceren genoemd.

Het werken met meerdere doorschijnende lagen kan een doorzicht opleveren van een stapeling van beelden, die dan ook een meergelagige betekenis kunnen hebben. Dat wordt ook wel ambiguïteit genoemd.

Door: Allie van Altena

D

>

C. van Winkel, P. Gielen, K. Zwaan, *De hybride kunstenaar. De organisatie van de artistieke praktijk in het postindustriële tijdperk*, 2012

Een kleine bijdrage aan de discussie over autonomie

Sinds de jaren '70 (...) noemt een kunstenaar zich niet in de eerste plaats schilder of beeldhouwer, maar beeldend kunstenaar". Hij maakt beelden volgens zijn idee en materiaal en techniek zijn daaraan ondergeschikt. Men spreekt dan ook wel van de *post-medium conditie*. Pascal Gielen c.s., die deze schets voor alle hedendaagse kunstenaars geldend verklaren, redeneren verder en stellen dat "(...) de kunstenaar een vak uitoefent zonder specifieke normen van competentie en vakmatigheid"; "Alles kan een kunstwerk zijn, mits er een kunstenaar is, die het als zodanig benoemt en presenteert" (pag. 23). Daarbij geholpen, of van de taak afgehaald, door kunsttheoretici.

Het is een grove schets, wellicht ook wat eenzijdig; er zijn nog schilders, beeldhouwers, fotografen; er zijn kunstenaars met een voorkeur voor een medium.

Maar Gielen e.a. hebben zeker gelijk wanneer ze menen dat (ook) in de kunsten **deskilling** heeft plaatsgevonden. Bepaalde vaardigheden, ambachtelijke kwaliteiten tellen niet meer zo mee. Dat betekent niet dat het ambacht niet kan meetellen; zo absoluut is het weer niet. Marmerbewerking zal niet een verplicht nummer hoeven zijn in de opleiding, of in het repertoire van een '3-d kunstenaar' hoeven zitten (anderen kunnen het voor hem bewerken, of hij kan wellicht een 3-d printje van zijn idee laten maken). Maar marmer kan een ding voor je worden,

waardoor je het wil onderzoeken en beheersen of -beter gezegd- het gesprek met het marmer zelf wil voeren.

Deskilling en **reskillen** is een natuurlijk beweging in een snelle tijd. Zijn er voor de kunstenaar ook nieuwe skills? Vindt in de productie en distributie van kunst ook reskilling plaats?

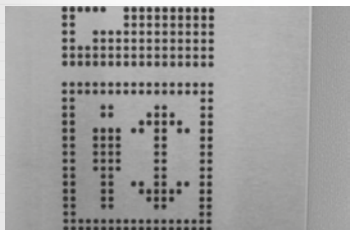
Gielen c.s. zijn hier heel duidelijk; hun opmerkingen hier zijn overtuigender dan de typering van **de** kunstenaar, als beroepsbeoefenaar zonder vak.

"Hedendaagse kunst is door en door discursief, dat wil zeggen: zij wordt gestuurd door waarden en kwaliteiten die er vanuit het gesprek binnen de kunstwereld aan worden toegekend." (pag. 22/23). Dat betekent dat de kunstenaar, wil hij de autonomie anno 2013 waarmaken, goed moet zijn op talig en representatief vlak. Ook omdat in de kenniseconomie informatie-uitwisseling en communicatie cruciale vaardigheden zijn.

Dat betekent voor de opleiding tot kunstenaar: aandacht voor 'zelfreflectie', overtuigend spreken over het eigen werk, ideeën toetsen en artistieke keuze beargumenteren (met verwijzingen naar iets buiten de kunstenaar zelf; niet louter "Zo voel ik dat." of "Dat is mijn mening, punt").

Door: Johan Faber

VERHEFFEN



Afhankelijk van waar ze zich bevinden, functioneren liften verschillend. In een hotel in de heilige stad Mekka in Saoedi Arabië, dienen de liften om mensen vijf keer per dag naar een plek om te bidden te brengen. In Japan wil men precies weten in welke rij je moet staan om de lift te bereiken die je naar de juiste verdieping zal vervoeren. Wij vertrouwen de lift volledig en conceptueel zijn ze erg interessant: we stappen erin op een plek en als de deuren opengaan, zijn we op een compleet andere plek.

Een museum of een kunstwerk werkt net zo: we gaan erin, we vertrouwen erop dat we meegenomen worden en wanneer we ondergedompeld zijn, dan kan onze kijk op de wereld veranderd zijn.

Het woord *verheffen* en ook het woord *lift* suggereren een opwaartse beweging, maar wat omhoog gaat, komt vaak ook weer naar beneden door zwaartekracht. Als kunstenaars kunnen we ook zijwaarts gaan, of terug, of voorwaarts of zelfs diagonaal. Kunstenaars kunnen reizen in de verbeelding. Waar wil jij de mensen achterlaten nadat je ze verheven hebt?

Door: Allie van Altena en Joe Fish

VERLEIDELIJK



Van de uitwisselingstudent die een semester in New York studeert, ontving ik het bericht dat het woord “seductive” vaak voorbijkomt in relatie tot kunst. Op Hunter College, de uitwisselingspartner van Minerva, wordt het als positief waardeoordeel gebruikt. Op Academie Minerva zou het een belangrijke beeldcategorie kunnen zijn: “verleidelijke kunst”.

Mogelijke vragen die we kunnen stellen zijn: “Welke waarde geven we *verleidelijk* in het beoordelen van kunst?” “Is *verleidelijk* een referentie naar het lichamelijke, het zintuiglijke, het erotische?” Denk aan reclameuitingen. Wat zegt dit over de Amerikaanse wijze van reflectie op kunst?

Of moeten we *verleidelijk* tot het belangrijkste criterium verheffen waaraan een kunstwerk zou moeten voldoen?

Door: Allie van Altena en Roos Cornelius

WAARHEID ALS ERVARING

Julia Kristeva in *The Incredible need to believe*,
Columbia University Press, 2009.

Kunst kan verleidelijk zijn, maar ook confronterend, verheffend. Mag het ook over waarheid gaan?

“What kind of truth are we talking about? Not a kind that may be logically demonstrated, that may be scientifically proved, that may be calculated. It is a matter of truth ‘we stumble upon’, to which I cannot adhere, that totally, fatally subjugates me, that I hold for vital, absolute, indisputable: *credu quia absurdum*. A truth that keeps me, makes me exist. Rather than being an idea, a thing, a situation, might it be an experience?” (Kristeva 2009: 3)

Door: Bibi Straatman

WAARHEIDS- PROCEDURES

Alain Badiou in *The Foundation of Universalism*.
Standford University
Press 2003

In onze westerse cultuur waren we gewend ‘waarheid’ in absolute termen te begrijpen; als ‘de’ waarheid. Dat waarheid een product is, van een procedure, lijkt in eerste instantie een vreemde gedachte. Badiou werkt uit hoe wij in de diverse bereiken van onze samenleving, zoals de liefde, de politiek, de wetenschap, de kunst, wel degelijk procedures hebben geschapen die een ‘waarheids-spreken’ mogelijk maken. Onze muziekindustrie lijkt een plek waar muzikale individuen hun liefde bezingen. Ook denken we onderscheid te kunnen maken tussen oprecht spreken, of ware liefde, en zomaar een affaire. Geliefden spreken zich uit, of openen hun hart. In de wetenschap hebben we andere procedures, die met name de laatste tijd in de media weer onder de aandacht kwamen, toen bepaalde wetenschappers bleken te hebben ‘gelogen’. Zij ‘verzonnen’ gegevens, zij deden niet aan hoor en wederhoor, zij bewaarden geen ‘bewijsmateriaal’ van interviews, zij citeerden fout of verwezen niet correct. Sommige universiteiten laten hun promovendi tegenwoordig zelfs een eed zweren op de ‘waarheidsprocedures’ die wij in de wetenschap hebben ontwikkeld. Ook politici dienen zich aan bepaalde regels te houden wanneer zij hun publieke rol vervullen. Ze horen niet te liegen. Partijdiscipline zoals Wilders die binnen zijn gelederen eiste hoort niet en wordt ook niet verdragen. We gaan er van uit dat we in de politieke arena (de tweede kamer) vrijmoedig mogen spreken, volgens onze overtuigingen.

WOEDE- MANAGEMENT

In de kunst vragen wij van auteurs ook oprechtheid, al hoeven kunstenaars niet meer, zoals in de romantische traditie, uit hun hart te spreken. Als ze conceptuele kunst maken, vragen we op zijn minst consistentie, als bewijs van oprechtheid. Al die vormen van waarheids-spreken zijn ingebed in regels en procedures.

Door: Bibi Straatman

Peter Sloterdijk in *Woede en Tijd*. SUN 2007:(zie de lemma's Het **politieke**, en Affirmatief **Engagement**.)

"Zzzhird Pill", Slavoj Zizek in *The Perverts Guide to Cinema*, 2006

Op youtube: Clip from The Pervert's Guide to Cinema: Part 1

Politiek werd na de jaren tachtig, toen in Nederland het 'poldermodel' werd uitgevonden, steeds meer een soort hogere vorm van management, bedreven door experts, deskundigen en eventueel wat belanghebbenden, die in redelijkheid argumenten uitwisselden om tot consensus te komen. Het wordt echter steeds duidelijker dat er groepen zijn die zich daardoor buiten gesloten voelen; mensen die wij alloctonen noemen, vluchtelingen, mensen met extreem rechte sympathieën, ouderen, gehandicapten, vrouwen, zwarte joodse homo's. Kortom: een dergelijke invulling van politiek creëert automatisch boze, verongelijkte 'minderheden'. Zij mogen niet meer worden gehoord omdat management-politiek in termen van consensus en 'algemeen belang' denkt. Sloterdijk pleit ervoor om politiek weer te verbinden met woede-management: van oudsher gaat politiek immers niet zozeer over wat experts en deskundigen vinden, maar over antagonistische overtuigingen en emoties die in een publieke ruimte dienen te worden geventileerd. Deze emoties lijken in een technocratische benadering van politiek niet meer te mogen bestaan.

Door: Bibi Straatman



I

N



COLOFON

Tekst

Allie van Altena

Anke Coumans

Johan Faber

Simon Niks

Bibi Straatman

Redactie

Johan Faber

Eindredactie

Ans Buursma

Ontwerp

Studio Edwin de Boer

Omslag

Studio Edwin de Boer

Uitgave lectoraat Image in Context,
Kenniscentrum Kunst & Samenleving

Academie Minerva,
Hanzehogeschool Groningen

mei 2013

KENNISCENTRUM KUNST & SAMENLEVING

Het lectoraat Image in Context maakt deel uit van het kenniscentrum Kunst & Samenleving. In het kenniscentrum Kunst & Samenleving bundelen de School of Performing Arts (Prins Claus Conservatorium en Dansacademie Lucia Marthas) en de Academie voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Popcultuur MINERVA van de Hanzehogeschool Groningen hun praktijkgericht onderzoek. De lectoraten in het kenniscentrum doen onderzoek naar innovatie in de kunsten in samenhang met veranderingen in de samenleving. Doel is om kunstenaars, vormgevers en musici optimaal toe te rusten voor hun creatieve en innovatieve rol in de samenleving. De resultaten van het onderzoek vloeien terug naar zowel de beroepspraktijk als naar de kunstvakopleidingen.

LECTORATEN

Lifelong Learning in Music

Lector: Dr. Rineke Smilde (leading lector)

Associate lector: Drs. Evert Bisschop Boele

Popular Culture, Sustainability & Innovation

Lector: Dr. Anne Nigten

Image in Context

Lector: Dr. Anke Coumans

